lucian raicu

REFLECȚII ASUPRA SPIRITULUI CREATOR

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN RAICU

REFLECȚII ASUPRA SPIRITULUI CREATOR

CARTEA ROMÂNEASCĂ
1979

Scanned with OKEN Scanner

Se subliniază cînd importanța *muncii* și cînd aceea a *inspirației*, a vocației, a geniului etc. în săvîrșirea actului literar ; dacă intervin spiritele mai echilibrate, temătoare de exagerațiuni, intervine și nota de echilibru bine păstrat între cele două poziții resimțite ca extreme. Maeștrii sfătuiesc de obicei pe tineri să muncească, tinerii nerăbdători deplîng, la atîția dintre maeștri, absența veritabilei inspirații, semnalînd substituirea acesteia printr-o muncă tenace, zilnică, profesionalizată. Moraliștii cumpăniți vorbesc de muncă și muncă, agitații romantici de toate categoriile ridică din umeri proclamînd însemnătatea singulară și exclusivă a ceasurilor, puține, de autentică posesiune, de inspirație copleșitoare. O discuție veche de cînd lumea, reluată fără răgaz de toți filosofii, esteticienii, bătrînii și tinerii. Ceva mai prudenți în privința ei sînt artiștii înșiși, dar și unii dintre ei, părăsindu-și rezerva de înțeles simt arzătoarea nevoie să intervină, îmbrățișînd un termen sau celălalt, în funcție, mai ales, de vîrstă ; o vîrstă uneori strict biologică, alteori structurală.

Muncește, restul nu contează. Cînd formularea aparține lui Cehov — și de data asta lui îi aparține — dubiul metodic și precauția ironică în fața bătrînei controverse, e greu să mai funcționeze ; de voie, de nevoie, devii atent și ești silit să iei lucrurile în serios ; pentru că, nici vorbă, pot

Scanned with OKEN Scanner

fi luate și așa. Un artist ca Cehov nu se înșeală! Înseamnă oare că toți cei care spun ca el, aproape cu aceleași cuvinte, că munca este singurul lucru important etc. au și ei dreptate? Nu înseamnă. Cehov nu se înșeală, dar se pot înșela atîția alții care vorbesc *ca și el*, în termeni identici sau asemănători.

Pentru Cehov și pentru orice scriitor mare formula cehoviană citată mai sus este valabilă și chiar de nezdruncinat. Pentru *ei*, totul este într-adevăr, *să muncească*, să se așeze la masa de scris, înfrîngînd ispitele opuse, să lucreze — cu sau fără inspirație; *restul*, într-adevăr, *nu contează*. Pentru ceilalți, contează și restul.

În cazul lui Cehov și al celor asemeni lui în mai mică sau mai mare măsură, așadar în cazul celor puternic obsedați de *nevoia* operei, munca intensă nu e numai un factor de perfecționare, dar înainte de orice, un factor esențial de echilibru psihic. Nemulțumirea de sine, caracteristică scriitorului de geniu, o nemulțumire aproape permanentă, riscă să tulbure — și adesea tulbură profund — întreg mecanismul biologic și moral, toată liniștea ființei. Pentru a-și tempera senzația, cam insuportabilă, de neliniște, de insatisfacție perpetuă, de eșec, de vulnerabilitate, artistul adevărat *trebuie* să muncească. Restul nu contează.

Dacă refuză să o facă, ființa sa morală va exploda în toate direcțiile, *ființa* sa pur și simplu se va pulveriza. Muncind, el rezistă, cu fiecare zi de muncă, acestui teribil proces. Măcar atît, el trebuie să aibă sentimentul datoriei de a lucra indiferent de rezultat. Dacă nu, fibra sa psihosomatică se alterează. Riscul bolii și al nebuniei devine mult mai mare. Pus în indisponibilitate de a munci, din motive pe care nu le mai numesc, artistul resimte vertigiul unei prăbușiri, al unei alunecări în gol. Moartea morală, degradarea de toate felurile, uneori moartea — moarte, fără alte precizări (pentru că devin inutile...) sînt anticipate de acest vertigiu, al neputinței de a munci. Dar dacă muncește, vorba lui Cehov, ce mai contează restul?

Munca scriitorului, considerată în materialitatea ei imediată, de cheltuire fizică și consum nervos, de solicitare zilnică, epuizantă, a energiilor lăuntrice, încordarea

Scanned with OKEN Scanner

„scrisului" ca atare, indiferent de clipă sau dispoziție, munca „sistematică", „regulată" etc. sînt invocate deobicei ca un factor de progres în planul creator, numai prin ele scriitorul va cîștiga așa-numita „experiență" și va ajunge la ideala „perfecțiune" etc. După părerea mea, necesitatea muncii de acest tip se justifică în alt plan. Munca este singurul factor de *realitate* și *pondere* în existența unui scriitor. Tot restul este ireal, imponderabil și (cel puțin aparent) iluzoriu. Că *muncește*, începînd fără rezultat previzibil o pagină sau mai multe pe zi, iată singurul lucru *sigur* pentru scriitor, restul e nesigur : valoarea, succesul sînt categorii „ușoare", inconsistente, impalpabile. Pentru a *continua* să trăiască, pentru a se apăra de valurile deprimării și ale nebuniei rostogolite în conștiința sa de sentimentul unei permanente insecurități, scriitorul trebuie să muncească ; fie și în gol, sigur dinainte de eșecul lucrului său. Într-o lume de aparențe și inconsistențe, cum este lumea scriitorului, lucrul zilnic este o certitudine. Oboseala cîtorva ceasuri de scris (indiferent dacă „prost" sau „bine") este pentru scriitor dovada că lumea are un sens, un înțeles, o logică. Este de „înțeles" ca efortului (de a scrie „ceva") să-i urmeze oboseala, starea de destrămare.

Sensul acestei *consecuții* generează sens și în *alte* direcții, lumea întreagă, pentru scriitor, se umple, din nou, de sens. Munca sa restabilește echilibrul în această lume profund dezechilibrată, deprimant iluzorie, în care normele gravitației nu funcționează : lumea scriitorului. Munca este resimțită ca o „greutate", ce poate asigura, din nou, *fundația* întregii vieți, altfel insuportabil de „inutile" ; ori semănînd unui joc pe care maturitatea nu-l poate accepta decît intermitent, în momentele de „uitare", deloc numeroase. Fără ele opera nu se cristalizează, dar conștiința continuității jocului, într-un univers populat de valori sigure, de lucruri etc., produce spaimă și împotriva ei, împotriva neliniștii gratuitului, a jocului, a iluzoriului există un remediu : osteneala și chinul „muncii", care restabilesc senzația, atît de necesară, a *seriosului* vieții. Senzația că ești, totuși, un om *ca toți oamenii*. Distanța față de *ceilalați* se micșorează, se „umple" cu un tip de activitate, de

Scanned with OKEN Scanner

consum energetic, înrudită cu acelea desfășurate de ceilalți, de toată lumea „normală". Artiștii adevărați nu au nevoie să fie îndemnați să producă ; ei produc în virtutea unei alarme interioare care le semnalează distanța prea mare față de ceilalți, față de lume.

Distanță direct proporțională cu vocația lor ; și care impune o activitate — pe măsură ! — de restrîngere, de împuținare a distanței, de reintegrare în circuitul firesc uman. Pentru aceasta ei n-au la îndemînă decît o singură cale : să „muncească", să scrie, să compună ceva, o pagină, un obiect, un tablou. Munca este deci un factor securizant, un factor de liniștire a conștiinței „vinovate" : vinovăția, atît de apăsătoare, de a fi *altfel*, de a fi singur ; de a te sustrage comunității umane bizuite pe asemănare. E ca și cum, muncind, scriitorul, artistul vor să obțină clemență în judecata la care fatalmente, simt că sînt supuși, o judecată deobicei tacită în cazul scriitorilor și artiștilor „recunoscuți", dar nu mai puțin severă decît cea aplicată, pe față, cu vizibilă ostilitate, celor încă nerecunoscuți ca atare de mediul „normal" din care fac parte.

Este tentativa de a micșora gravitatea sentinței ; sau cel puțin de a-i amîna scadența. Muncind, scriitorul cere un răgaz, o suspendare, fie și provizorie, a sentimentului culpei.

Să nu înțelegem însă că e vorba de o culpă stabilită din afară, conform normelor moralei comune, ar fi simplu, cel în cauză s-ar simți bănuit „pe nedrept" și astfel s-ar sustrage lăuntric, s-ar liniști ; nu, el se simte vinovat (de a trăi într-un spațiu iluzoriu) în primul rînd în intimitatea ființei sale.

Ceea ce apare vederii obișnuite, percepției curente, bazate pe repetiții și deprinderi automatizate, de serie, ceea ce „se trăiește" și „se întîmplă" astfel deformat de insuficienta percepție, nu constituie pentru scriitor chiar adevărul și chiar viața.

Adevărul adevărat și viața deplin reală, acestea sînt obiectul său, o realitate care abia trebuie descoperită, abia trebuie „făcută" să existe, de aceea el scrie *cartea*.

Scanned with OKEN Scanner

Nimeni n-a spus-o cu atita claritate ca Proust și nici el nu și-a permis s-o spună decît după ce cartea fusese scrisă, adevărata viață fusese oprită în loc și desvăluită a fi alta decît cea „trăită", o viață aproape nebănuită, și ca și inexistentă, pînă în acel moment ; dacă *moment* se mai poate numi acest absolut, dedus din suspendarea timpului. Nimeni n-ar trebui să se așeze la masa de scris, cu conștiința împăcată, și să vrea cu tot dinadinsul să fie scriitor, să compună cărți, înainte de a străbate atent această pagină inițiatică. Abia după aceea să decidă, în cunoștință de cauză, dacă mai are ceva de spus, ceva de scris :

„Puțin cîte puțin, păstrat de către memorie, lanțul tuturor impresiilor inexacte, în care nu rămîne nimic din ce am simțit într-adevăr, ne constituie gîndirea, viața, realitatea, și numai pe această minciună ar reproduce-o o artă așa-zis „trăită", simplă ca viața, fără frumusețe, repetiție de prisos și atît de plictisitoare și de zadarnică, a ceea ce ochii noștri văd și mintea noastră constată, încît te întrebi unde găsește cel ce i se consacră scînteia zglobie și motrice, capabilă să-l pună în mișcare și să-l facă să progreseze în munca sa. Dimpotrivă, măreția artei adevărate, a celei pe care domnul de Narpois ar fi numit-o un joc de diletant, era să regăsească, să întrețească din nou, să ne aducă la cunoștință acea realitate departe de cea pe care o trăim, de care ne îndepărtăm din ce în ce, și pe măsură ce cunoașterea convențională cu care o înlocuim devine mai densă și mai impermeabilă, acea realitate pe care riscăm foarte mult să ne rămînă necunoscută pînă la moarte și care este pur și simplu viața noastră. Adevărata viață, viața în sfîrșit descoperită și lămurită, în consecință singura viață într-adevăr trăită, este literatura" (*Timpul regăsit*, II).

Însemnătatea operei sau doar iminența ei se poate vesti, pentru cine privește lucrurile retrospectiv, prin cine știe ce „detaliu" al conformației psihice, căruia, la început nu ești dispus să-i acorzi prea mare atenție. Tolstoi era un tînăr ofițer rus ca toți ceilalți, ducînd o viață ușuratecă etc. Relativ instruiți și relativ talentați erau și alții, nu

Scanned with OKEN Scanner

puțini, în acel mediu nobiliar, pasional și cultivat. Doar atît, că la Tolstoi apare remușcarea, și nu obligatoriu una de ordin moral : un ciudat amestec de orgoliu și de silă, de mîndrie aristocratică și sincer desgust de sine.

Remușcările au constituit punctul *vulnerabil*, au adîncit *fisura* ființei, inițial neînsemnată ; fisura prin care începe să se strecoare *altceva*, o substanță nedefinită, capabilă să activeze și să răscolească tot mediul lăuntric al tînărului conte desfrînat, nepăsător, ambițios la culme și totuși atît de „slab" încît se lasă de zeci de ori tîrît într-o direcție pe care conștiința sa morală o refuză, din care ar vrea să se smulgă. Remușcările acestea repetate, jurămintele trădate, promisiunile neținute au sfîrșit prin a-i „rafina" lumea lăuntrică ; ele i-au format, prin înmuiținea mișcărilor nevăzute, puterea de *înțelegere*. Și ce altceva este el, Tolstoi, decît un „instrument" perfect, incomparabil, de *înțelegere* ?

Există o fundamentală impuritate în *mijloacele* de investigație pe care își permite să le folosească scriitorul și această impuritate crește pe măsură ce el este mai mare, de aceea trebuie să existe în operă ceva mai puternic decît ea și decît intensitatea mijloacelor folosite, ceva care s-o absolve, să o ridice la o altitudine (metafizică și morală) sustrasă oricărei ambiguități și oricărei suspiciuni.

De ce : impuritate ? Foarte simplu, pentru că scriitorul își permite multe și recurge nu o dată ci de foarte multe ori la ceea ce este nepermis, de neîngăduit : să „citească" gîndurile oamenilor, să-i judece nu după ceea ce spun și fac ci după ce „gîndesc" în forul lor cel mai intim, să le pună la îndoială cuvintele și să caute ce se ascunde în ele. A „urmări" ceea ce omul nu arată, nu mărturisește, nu manifestă, nu este o acțiune nepermisă ? A-l constrînge să se „desvăluie" e oare un mod curat și nobil de a-l considera ? Nu e o violare, cam polițienească, a drepturilor sale ? Ca un anchetator crud și subtil, scriitorul își încolțește prada, o umilește, o supune la grele încercări, numai pentru a-i smulge secretele. E o acțiune

Scanned with OKEN Scanner

frumoasă aceasta ? E o procedare onestă și lăudabilă ? E ceva, dimpotrivă, brutal, cinic, ceva înfricoșător, ceva „urît" în modul tipic de investigație, de „demascare" de la care nu se dă în lături autorul unui roman. El își „torturează" personajele, altfel n-ar obține de la ele tot adevărul și nu se lasă pînă ce victimele obosite, încercuite, amenințate, șantajate, nu scot la iveală *totul.*

Cît de înaltă trebuie să-i fie justificarea pentru a ține în cumpănă și a depăși în greutate tot ce este, efectiv, urît și jenant și de neîngăduit în felul cum își conduce ancheta !

Înălțimea metafizică și puritatea morală a marilor opere apar astfel *condiționate,* din interior, de calitatea însăși a anchetei întreprinse de ele asupra omului și a naturii umane. A smulge „adevărul", asta nu se îngăduie oricui. Scriitorul trebuie să capete dreptul de a o face.

El trebuie să ne arate dispensa, să-și legitimeze drepturile de excepție, într-un fel care să ne răscolească, să ne uimească, să ne înmărmurească ! Și înainte de toate : să fie necruțător cu sine însuși, adică să atingă limita „cruzimii". Figurat vorbind (și nu numai, aici e miezul problemei și unica ei soluție) să simți că e gata să dispară în atmosfera încinsă, în tensiunea provocată de revelația adevărului.

A concepe — inițial — limitat și „modest" opera, poate deveni, pe parcurs, un factor de stimulare, pentru că sentimentul *surprizei* (de pildă al surprizei că „iese" altceva, mai mult decît așteptai și decît ai proiectat la început) e totdeauna stimulator. Tot așa de adevărat este că, în majoritatea cazurilor, proiectele grandioase sînt destinate eșecului pentru că în locul surprizei stimulatoare întîlnești în drum piedici deprimante, *Război și pace* era inițial o nuvelă despre decembriști etc., tot ce este „grandios" s-a ivit pe parcurs, în procesul scrierii. Voința operei „mari" este de rău augur, ea semnalează iminența unei catastrofe. Thomas Mann avea destule amintri plăcute și neplăcute în legătură cu aceasta dacă, după patruzeci de ani de intensă

Scanned with OKEN Scanner

muncă literară, își îngăduie să decreteze, acesta e cuvintul : „Consider drept o regulă faptul că operele mari au fost rezultatul unor intenții modeste. Ambiția nu trebuie să stea la început, înainte de creație, de operă ; ea trebuie să crească odată cu opera, care se voiește pe ea însăși mai mare decît intenționa s-o făurească artistul uimit și amuzat".

Opera este actualizarea unui început absolut, o reamintire a originilor vieții iar în receptarea ei trebuie să ai senzația că lumea e nouă, o apariție de dată recentă. În primul paragraf al romanului lui G. G. Marquez, aceste rînduri care pot figura foarte bine și într-o fenomenologie a actului creator, într-un tratat de estetică generală, deși se referă la cu totul altceva decît nașterea operei : „Lumea era atît de recentă, încît multe lucruri nici nu aveau încă un nume, iar pentru a le deosebi trebuia să le arăți cu degetul".

Pentru că indicarea „cu degetul" nu intră în mijloacele scriitorului, el trebuie să găsească altceva pentru *a arăta* spre lucruri și a face deosebirea între ele, să descopere cuvintele indicatoare, destul de elocvente pentru a satisface nevoia de „a numi" și „a deosebi". Cuvintele *știute* nu-i sînt de folos, trebuie să găsească altele pentru a desemna o lume cu totul nouă, abia născută odată cu începutul cărții sale.

„Amintirile mele se grupează în funcție de căldură sau de frig" (Hemingway). Gogol suferea de temperaturile prea coborîte ca de o stare de ne-inspirație și cînd se plîngea de frig, și mai tot timpul se plîngea în Rusia, voia să explice că nu poate scrie, cerînd parcă îndurare celor care așteptau mereu de la el o carte, mai bună, desigur, decît precedenta. El avea nevoie de o manta călduroasă, de felul celei rîvnite cu ultimă intensitate de Akaki Akakievici. Pierderea mantalei echivala pentru el cu sfîrșitul, deposedarea de căldura ei ocrotitoare și *inspiratoare* însemna epuizarea sa ca scriitor și pentru că nu era decît scriitor și nimic altceva însemna epuizarea resurselor sale vitale, încheierea socotelilor cu viața însăși. Temperatura ridicată, climatul meridional îi provocau fluxul creativ

Scanned with OKEN Scanner

din care se iveşte *Suflete moarte*, sub puterea acestuia condeiul îi alerga delirant, abia dacă mai putea să-l ajungă din urmă. Numai materia cărţilor sale e boreală, dar ceea ce o animă, ceea ce o face să alerge, să zboare, să *salte* cuprinsă de neastîmpăr este, dimpotrivă, un mare suflu sudic, o „uşurinţă" mediteraneană. Dar de la un moment dat, şi nimic nu se mai poate repara, lui Gogol i se fură mantaua, diavolul îl deposedează de singura sa avuţie : căldura. Rece şi neinspirat, cu frigul din piaţa pustie strecurat în suflet, Gogol dispare. Dar stafia sa, precum aceea a lui Akaki Akakievici, cutreieră lumea, cerînd socoteală pentru faptul scandalos ce i s-a întîmplat. Croitorul Petrovici, autorul călduroasei mantale din care „toţi am ieşit" este marele binefăcător, îngerul bun, este *Providenţa* însăşi a literaturii, geniul ei.

Căldura şi frigul îşi dispută dreptul de stăpînire a domeniului literar, acţiunea lor decide dacă *se scrie* ceva sau nu. De rezultatul disputei lor, depinde soarta literaturii ; viaţa şi moartea scriitorului. Gogol a murit de frig. Scriitorii mor din pricina frigului. Acesta este singurul diagnostic exact al bolii de care mor scritorii.

Activă, stimulatoare, catalitică, este relaţia cu „lumea" vie, cu natura, cu obiectele ; cu un cadru neapărat *fizic*, în stare să asigure *organicitatea* impresiei literare.

„În seara cînd am împlinit şaptesprezece ani — îşi aminteşte Malraux — am trecut pe podul Châtelet, şi emoţia produsă de *Orestia*, pe care atunci o descoperisem în traducerea lui Leconte de Lisle, se contopeşte cu soarele ce apunea după turnurile negre ale palatului Trocadero... Aceste amintiri se leagă poate de tot ce aparţine *vieţii*, nu numai vieţii noastre."

Pentru ca emoţia aceasta să se producă — şi să rămînă, ea are nevoie în egală măsură de *Orestia*, dar şi de „fizicitatea" unui pod, a soarelui care apune într-un anume fel, după nişte turnuri, şi acestea toate mai trebuie să intersecteze o anume zi a vieţii tale.

Impresiile cu adevărat vii, marile *emoţii* literare sînt numai pe jumătate produsul operei care le naşte ; pentru a se constitui şi a rămîne în sufletul nostru, ele au tot

Scanned with OKEN Scanner

atîta nevoie — cîtă au și de opera generatoare, și totuși insuficientă în sine — de întîlnirea unui cadru *vital* în care să se fixeze, să se înrădăcineze, să prindă consistență *fizică*, să „crească" odată cu ființa. Altfel nu se nasc ; sau mor atît de repede încît nici nu ni le mai amintim ; freamătul lor de o clipă dispare pentru totdeauna în neant ; nimic nu le mai poate salva. Se poate spune că nici n-au fost. Impresiile literare nu se constituie numai din spirit, ele au nevoie de corpul „fizic" în care să ființeze cu adevărat. Dacă nu dispun de un cadru „natural", dacă n-au „matcă" proprie, condiții foarte particulare de care să se atașeze, se vor destrăma în inconsistență și uitare. Bisturiul proustian este invocat adesea pentru a explica geneza *materială* a operei, trecerea dinspre „posibilitatea" vagă a operei spre existența ei plină, efectivă. Dar cu egală îndreptățire, simbolul proustian ar trebui invocat pentru a explica geneza marilor emoții literare, a impresiei de neșters provocate de întîlnirea cu opera. Mecanismele *producerii* sînt, în esență, identice cu cele ale *receptării* operei literare. Și unele și celelalte presupun o relație.

Despre rostul scrierii și al citirii de cărți se poate vorbi în mai multe feluri ; două dintre ele, atingînd pragul de sus și atingînd pragul de jos al tonusului vital și al tonusului spiritual, sînt esențiale ; ar trebui parcurs de multe ori drumul dintre ele, în sus și în jos, a stărui mai ales în zonele de jos, dacă vrei să vorbești oarecum în cunoștință de cauză.

Pragul de sus e bine, foarte bine cunoscut, de la acest prag s-au scris majoritatea cărților și s-au citit cam toate cărțile. El indică faza fericită, tonalitatea plină, tonusul bun al vieții noastre sufletești, spirituale — și de ce nu — al vieții noastre corporale. Încrederea în necesitatea de a scrie și de a citi circulă ca un sînge curat, sănătos, de un roșu cald, aprins, prin arterele vital flexibile, încăpătoare, nesclerozate, elastice ale autorului și ale cititorului de cărți bune, frumoase, stimulatoare. Scriem

Scanned with OKEN Scanner

și citim, nu-i așa, pentru că ne simțim bine, ne simțim în formă, simțim — scriind și citind — cum *trecerea* se oprește ; ne simțim „crescînd" ; dăruim scriind ; ne îmbogățim citind ; mereu mai mult, mai bine... De înțeles. Așa se fac lucrurile : într-o dispoziție constructivă, de înflăcărată ori blîndă vigoare, de entuziasm creator ori de calmă percepere a finalității ; activi de fiecare dată, încrezători, nerăbdători, raționali.

Dar există și celălalt prag, al sub-tensiunii, al temperaturii scăzute, al ceasurilor de deprimare, al sîngelui greoi, abia înaintînd prin artere, prea închis la culoare — sau prea deschis, integrînd din ce în ce mai multe parcele albe. Toată încrederea dispare, tot rostul se întunecă ; spectrul goliciunii, al derizoriului, al absurdului își face de cap, în voie, cine să i se opună ? Scrierea, citirea de cărți ? Slabă speranță, repede înlăturată de acțiunea unei puteri mult mai mari, golind lucrurile de sens. A citi... a scrie... silabele altădată perfect articulate : da, a citi, a scrie, a face literatură, a face critică, abia dacă se mai țin laolaltă ; pentru a le îmbina în cuvinte, într-o rostire coerentă, devine posibil, încă posibil, printr-un act al memoriei, un act reflex, lipsit de adevărată energie.

Pragul de sus are o incontestabilă consistență ; dar nici cu inconsistența celuilalt nu e de glumit. Gradul înalt și gradul zero al tonusului „literar" ar trebui să fie luate în considerare cu egale drepturi. Și unul și celălalt *ne aparțin* în egală măsură. Instalați în stabilitatea încrezătoare, productivă a celui dintîi, să nu-l uităm, să nu ne facem că-l uităm, pe cel de al doilea. Există *drumul*, niciodată epuizat, între unul și celălalt ; nu e puțin lucru. Cît timp există un drum, bine bătătorit de pașii umani, mai repezi, mai osteniți, nu e totul pierdut. Ajunși la unul din punctele sale extreme în bine și rău, n-ar trebui să uităm calea de întoarcere.

Considerarea genetică a operei lasă să se întrevadă un proces de actualizare a unor latențe, aducerea lor într-un *prezent* indestructibil. Aducerea la timpul prezent, aceasta este esența oricărei creații. Tot ce se întîmplă într-o carte memorabilă se întîmplă acum ; scrierea ei este

Scanned with OKEN Scanner

realizarea acestui deziderat, o mobilizare de forțe spirituale, afective, morale, aflate în stare potențială, spre un maximum de realitate vizibilă, împinsă *aici*, în raza privirii noastre imediate, și izbutind să se substituie, cu o mai mare senzație de adevăr perceptibil, obiectelor ce ne înconjoară, împrejurările în care trăim. Se înțelege cît de puternică trebuie să fie energia creatoare pusă în joc, pentru a *disloca* prezentul real, vizibil și a-l „înlocui" cu altceva, cu o *evidență* superioară, constrîngătoare : evidența operei.

Pentru a rezuma impresiile produse de *Război și pace*, Ibrăileanu găsea potrivit să spună, cerînd să fie crezut pe cuvînt, că în săptămîna consumată cu lectura romanului, lumea „reală" se îndepărta de el, ieșea din prezent ; se i-realiza, am zice, obligată să facă loc unei realități mai vii decît realul : realitatea operei lui Tolstoi. De aceea spuneam că marile opere dispun de energii dislocatoare, că ele au o enormă forță de substituire. Care se confundă cu energia necesară scrierii lor ; o energie *nu numai* spirituală, nu numai *artistică*, dar și materială, fizică, corporală.

S-a spus dintotdeauna, se spune mereu — dar cu un aer cît se poate de *neconvins*, încît mereu se simte necesitatea multiplicării probelor, ca în jurul oricărei chestiuni nedecise în ciuda acumulării seculare, milenare, de argumente — că esența operei artistice este o esență morală, și că „frumusețea" este, de la sine, o virtute etică. În traducerea primelor paragrafe ale *genezei* biblice, creatorul se declară satisfăcut de creația sa (lumea), spunînd uneori că este *bună*, alteori că este *frumoasă*, alteori că este *bine făcută*. Nu sînt „traduceri" diferite, unele corecte, altele nu, în zadar vom discuta asupra sensului originar al cuvîntului ; toate aceste variante sînt corecte, ele spun *același* lucru, doar bietele cuvinte sună altfel !

Pentru că este „bine făcută", opera de creație este și frumoasă și bună și dreaptă, dacă înțelegem această liniștită echivalență, această ne-contradictorie identitate unică, am înțeles cam *tot* ce trebuie înțeles în estetica „genezei" și „receptării" operei.

Scanned with OKEN Scanner

Cei ce înțeleg nu încetează, totuși, să se explice, de parcă ar simți eternul risc al improbabilității, al minusului de verosimilitate atribuit îndeobște, în ciuda asigurărilor contrarii, postulatului unei astfel de identități :

„Moralitatea nu numai că însoțește dar constituie operațiunea artistică" (Luigi Pareyson : *Estetica. Teoria formativității* pg. 53). Și mai departe, mai mult cu iritare polemică, decît cu seninătatea omului edificat : „Angajarea personală de a se dedica unei sarcini de ordin artistic conține acceptarea regulilor și normelor formării ca adevărate legi morale, pe care artistul trebuie să le respecte pentru că s-a angajat inițial la ele" ; „Legi poetice care, în exercițiul concret și personal al artei, devin legi etice și se încarcă de un conținut moral."

Nuanța importantă introdusă de L. Pareyson vine din deplasarea întregii probleme spre nivelul strict genetic, strict *formativ* al operei. Aici nu mai e vorba de conținutul operei — desigur „moral", cum e unanim acceptat, dar *fără convingere !* — ci de momentul facerii, al „scrierii" operei : în procesul *actualizării* ei în operă, norma poetică începe să devină în virtutea unei subtile necesități, normă morală ; ea se încarcă *pe parcurs*, în procesul însuși al materializării ei, de un flux „etic" ; pe care-l degajă scrierea însăși.

O *figură* a spiritului creator (inclusiv a spiritului literaturii), posibilă cheie — dar cheie „negativă", cheie de *control* utilizabilă în cercetarea operei : spiritul esențial, adevărata identitate a operei *nu* se află niciodată acolo unde sînt căutate, acolo unde credem că pot fi găsite. Altundeva ; nu ne-am gîndit niciodată că ar putea fi acolo, dar spre uimirea noastră acolo ni se revelează că sînt. Întîlnirea cu spiritul operei este totdeauna un lucru de mirare, absolut imprevizibil. Dar pentru a-l realiza trebuie să începi prin a căuta acolo unde crezi la început că găsești. Această fază, destinată sigur eșecului în căutare, nu poate fi ocolită. Cumințenia de a nu voi s-o ocolești, cu toate că știi dinainte că nu duce la nimic, va fi răsplătită ; fii încredințat de asta. Inițierea trece *pe aici*, prin pustiu.

Scanned with OKEN Scanner

Momentul de subtilă întrerupere, de luare în posesie, care se află mereu la originea actului literar este descris în primele rînduri ale trilogiei autobiografice *Acele timpuri* de Manes Sperber ca un moment al detaşării de *sine*, al rupturii de *eu* — cum altfel decît în termeni de o luminoasă limpezime, întrucît şi *şocul* suportat produce, pe lîngă uimire, o înţelegere nouă, o înţelegere *clară* a lucrurilor :

„Tocmai păşeam în al şaizecilea an de viaţă cînd chipul pe care cel puţin o dată pe zi mi-l întîlnesc în oglindă, mi-a apărut brusc ca străin. Fără îndoială îmi aparţine, îl port doar pe umerii mei, dar din clipa aceea îmi apare ca depărtat."

Clipa „aceea", clipa originară, de revelaţie şi totodată de refuz, clipa care *dictează* modul de a vedea lucrurile şi care, dealtfel, a şi născut, din ea, dorinţa de a scrie despre aceasta :

„Puţin cîte puţin, fără dramă, s-a instaurat o distanţă între mine şi chipul meu. N-am fost niciodată frumos, n-am devenit urît — nici n-am cîştigat, nici n-am pierdut nimic. Dacă mi-am întors privirea de la acest chip, n-am făcut-o pentru a fugi de o decepţie reînoită zi de zi, nici pentru a evita să iau cunoştinţă de ravagiile vîrstei. Pur şi simplu, refuz să mă recunosc în el — desigur el nu aparţine altcuiva, dar nici nu mai este al meu — chipul în care, pe durata atîtor ani, eram obişnuit a mă recunoaşte."

O revelaţie şi un refuz.

Cuvîntul incisiv al lui Ion Creangă (bun cunoscător al naturii umane şi deloc dispus să-şi facă iluzii în privinţa ei) cum că : omului nostru greu îi e pînă să se apuce de-o treabă, că de lăsat *se lasă uşor*, e parcă făcut anume să se potrivească (mergînd direct spre inima problemei) condiţiei de scriitor şi tipului de muncă legat de ea.

Despre dificultatea de *a începe* această muncă ştie probabil toată lumea. S-a mai observat că e greu să începi o carte şi aproape la fel de greu să o închei ; ce se află între cei doi termeni ar merge parcă mai uşor, oarecum în virtutea unei inerţii a mişcării. Se mai poate

Scanned with OKEN Scanner

observa că uneori greutatea *pornirii* este atît de mare încît, dacă *pornirea* în sfîrșit se realizează, energia ce se degajă din intensitatea însăși a efortului și, nu mai puțin, din satisfacția depășirii punctului inițial (în aparență de nerezolvat), se dovedește suficientă și satisfăcătoare pentru continuarea lucrului. Înfrîngerea dificultății de a începe e răsplătită, e „răzbunată" prin buna funcționare ulterioară a procesului scrierii. E ca și cum cineva atins de afazie, brusc s-ar descărca, ar începe să vorbească bine, articulat, plin, singura problemă fiind aceea de a izbuti, luat de valul mai puternic decît voința sa, să-și controleze elanul și să se oprească. Mai mult decît probabil, așa *se scrie* ; așa se scriu adesea operele mari : cine mai știe... nici principalul personaj implicat — care, odată pus în situația să relateze exact întîmplarea, fabulează, ispitit omenește să șteargă urmele unei realități socotite a fi (nemotivat) în dezavantajul său.

Dacă un scriitor, în vreme ce lucrează la o carte, schimbă „locul" în care lucrează, e foarte probabil că el va schimba și cartea, sau cel puțin tonalitatea ei ; se poate întîmpla și să n-o mai scrie deloc. Un roman al unui scriitor contemporan face din această „idee" metafora centrală a actului creator. Romancierul din roman, dovedind o bizară îndărătnicie, nu vrea să părăsească imobilul în care locuiește, casa în care *a început* să scrie romanul, cu teama — și cu intima încredințare — că-l va strica. Imobilul e părăsit de toți ceilalți locatari, proprietarul are de gînd să-l demoleze, presează pe scriitor să plece și el — acum a rămas singur într-un bloc pustiu, dezafectat, inimaginabil de murdar etc., îl amenință, îl șantajează, îl imploră, îi oferă bani, din ce în ce mai mulți bani — și el nu are deloc bani —, îi oferă altă locuință, incomparabil mai confortabilă, dar totul e zadarnic, romancierul rezistă la toate formele presiunii, manifestînd o absurdă încăpățînare. Ai milă de mine ! strigă bietul proprietar ajuns la capătul puterilor. Romancierul nu are milă. El *aici* scrie, *aici* și-a început cartea și nu se va mișca din loc — din locul *său*, din locul cărții — cu nici un preț. Pînă la urmă înnebunește

Scanned with OKEN Scanner

— sau moare, sau e omorît de un alt scriitor din cauza unor păreri literare neîmpărtășite de cel care-l omoară — dar de mișcat nu se mișcă. Încotro să meargă, din moment ce *acesta* e locul său. A pleca de *acolo* este tot una cu sinuciderea : cu abandonarea romanului.

Ca și cum el n-ar putea să plece liniștit cu foile sale continuînd să scrie în altă parte. Cu adevărat însă, el nu poate face asta.

Aspectul de sensibilitate hipertrofică și de fragilitate dureros vibratorie, esențial desigur în reprezentarea, în *închipuirea* intimei structuri a marilor creatori — ce altceva îi diferențiază de masa compactă a celor cu reacțiuni normale, evident grosolane în raport cu ale lor ? — nu trebuie să ocupe întreg ecranul acestei reprezentări, o falsificare la fel de gravă cu aceea de sens contrar, ce ar face absolut inimaginabilă victoria lor asupra adversităților, puterea de rezistență adesea eroică mobilizată de ei în serviciul operei. Vitalitatea creatorilor de geniu — nu numai a marilor romancieri, autori de construcții ciclopice de neexplicat printr-o preponderență a „senzitivului", în genere a simțirii delicate și fragile, dar și a marilor lirici, inclusiv a melancolicilor, a elegiacilor de toate nuanțele — trebuie admisă ca o condiție a realizării lor, a victorioasei lor împliniri. Puterilor brutale, aprig descurajatoare pentru naturile idealist-creatoare și pentru viața spirituală în genere, puterilor conjugate ale lumii *cum este ea*, ale platitudinii triumfătoare, ei știu să-i opună puteri încă și mai mari, o energie la fel de necruțătoare, la fel de tenace, la fel de „sălbatecă", necesară supraviețuirii prin operă. Asaltului necontenit sfidător al „amănuntelor" vieții — ca să nu mai vorbim de atîtea adversități cu profil violent, de atîtea drame învinse — au știut să-i opună o forță de *ignorare* de-a dreptul bizară, enigmatică în esența ei cea mai profundă, bizară și enigmatică pentru că presupune o întrerupere a fluxului „simțirii" prea vii, o de-sensibilizare venită la timp, ori de cîte ori momentele creatoare o cereau. În sfîrșit, un fel de continuă *amînare* a percepției lumii înconjurătoare, o abilă capacitate de *tergiver-*

Scanned with OKEN Scanner

sare a luării de „contact", cu totul improprii modului creator ; o capacitate de amnezie exercitată în direcția detaliilor inutile ori a inerentelor „griji", a tuturor preocupărilor ne-adiacente operei, lăsate pentru mai tîrziu, pentru *niciodată*. Cum altfel ? Altă cale nu mai există pentru „ei" decît afirmarea acestei forme specifice de vitalitate, de vicleană strategie ; desigur auto-distructivă, de zadarnică înșelare a instinctului de conservare, în absența căruia „viața" nu poate fi concepută ; dar în prezența *stînjenitoare* a căruia nu poate fi concepută opera.

Vitalitatea sociabilă, oroarea de singurătate, voluptatea de a fi în lume, nevoia continuă de succes imediat, de însoțitori dornici să-l asculte cu încîntare, să rîdă și să-l aplaude ; nevoia de societate zgomotoasă, care să-l „liniștească", ținînd cît mai departe imaginea atît de neplăcută a tăcerilor forțate de la masa de scris și amînînd mereu, spre un termen nedefinit, satisfacerea obligației de a scrie ; nevoia de a înăbuși prin zarvă și strălucire orală senzația supărătoare a pierderii timpului și de a anestezia prin toate mijloacele la îndemînă vocea teribilă a vocației, apelul pe cît de imperios resimțit, pe atît de agasant, de plictisitor al propriului geniu, ce-i șoptea că nu este totuși un om ca toți ceilalți și că distragerea, absența volubilă din planul adevăratei sale meniri reprezintă nu numai o fugă lașă dar și o culpă tragică ; toate acestea se uneau în firea lui Caragiale ; și pentru ca să fie și mai autoritară conjunctura intimă, vicleana conjurație opusă din răsputeri ideii simple, ideii inacceptabile de a lăsa totul baltă — lumea și teatrul ei — și a se imobiliza în tristețea grea, în pustiul ascezei pe un scaun, în fața unei mese, într-o cameră în care în afară de el însuși să nu mai fie nimeni, adică *să scrie* (ceva, indiferent ce), ca și cum toate acestea n-ar fi fost deajuns spre a-i face insuportabilă imaginea *scriitorului*, venea să se adauge, să dubleze ea singură forța care-l scotea din casă, din odaie, de pe scaunul supliciului de a scrie, ideia că : în definitiv, nu merită ; nu are *pentru cine* scrie ; și că lumea aceasta

Scanned with OKEN Scanner

de proşti nu-i pe măsura sa ; ideia că osteneala e inutilă, e ridicolă. Şi atunci chiar că se liniştea, cel puţin pentru ziua în curs ; ce va fi mîine, ce argumente se vor ivi împotriva obligaţiei lăuntrice de a scrie, va vedea.

Calificatul „portret" al lui Caragiale trasat de cel mai serios dintre biografii săi, vorbeşte de la sine despre imensul *obstacol*, „felul de a fi" al scriitorului şi solicitările nerăsplătite ale scrisului. Cum ar putea *scrie* un astfel de om ?

„Omul era demonic în vorbire, cu un debit nesecat, cu o fantezie stîrnită şi întreţinută de prezenţa uimită a ascultătorilor. Înapoia ochelarilor, ochii de miop sfredeleau şi se mişcau ca argintul viu. Faţa se crispa actoriceşte, braţele şi trunchiul intrau în convulsiune, răspunzînd cu autopamatism de reflexe, dialecticei pasionate. Era însă o pasiune la rece, a unei inteligenţe mobile şi nestatornice, variind în părere după toane. Un amestec bizar de bun simţ fundamental şi de căutare a paradoxului, pentru plăcerea de a contrazice şi a ului. Caragiale reedita aievea pe «Nepotul lui Rameau». Stăpînea ca un actor mijloacele simulării şi convingerii în simţiri, în înduioşare şi patetism."

Acestea au fost condiţiile ingrate, ale propriei firi, şi poate ale firii *scriitorului*, pe care a trebuit să le înfrîngă I. L. Caragiale pentru *a scrie*.

Observ încă o dată că momentele de oboseală, chiar şi relativă, uşoară, sînt total neprielnice *lecturii*, dar — surprinzător, s-ar zice — pot fi prielnice *scrisului*, pe care uneori nu-l stînjenesc iar alteori îl stimulează. Lectura presupune o stare de calm, de odihnă lucidă, încrezătoare ; sterilă, adesea, pentru scris. Oboseala, nesomnul, întărîtarea nervoasă fac imposibilă luminoasa concentrare (destinsă totuşi) necesară lecturii, dar pot acţiona în sensul cel mai pozitiv asupra dispoziţiei creatoare, pentru că înlătură inhibiţiile, des-frînează spiritul, îl eliberează de puterea conceptelor şi a prejudecăţilor, imprimîndu-i un ritm mai liber. Ne-odihna este stimulativă şi la nivelul sintaxei şi al vocabularului, mărind şansa de inventivitate, de productivitate, făcînd să apară surprizele, formulările norocoase, cuvintele fericite, şi fericitele, neaşteptatele *întîlniri* de cuvinte.

Scanned with OKEN Scanner

Marile intensități, extraordinarele înlănțuiri de cuvinte, fraze, pagini sau pur și simplu „idei" din romanele lui Dostoievski, Balzac ș.a. dau senzația certă de a fi produsul unei lupte cu oboseala, a unei oboseli întărîtate, biciuite, străpunse ; paginile cele mai șocante par să se fi ivit sub condeiul lor, nu la începutul, ci la capătul multor ore de scris ; ele au aspectul unui rezultat *tîrziu* al muncii, al efortului, al inevitabilului consum de forțe. Încă o dată : al oboselii ! al aţîţătoarei oboseli ajunsă la limită, la o limită paradoxal inspirată, vizionară, magică. *Frații Karamazov* nu e romanul unui om „proaspăt", bine odihnit, cuprins de o liniște binefăcătoare, radioasă, matinală.

Puterea lucrului scris, a „întîmplării" povestite, însfîrșit misterul atracției exercitate de literatură... E oare de crezut să fie la fel de vii cum rezultă din următoarea relatare a lui Malraux, făcută unui prieten — doctor venit să-l viziteze pe cînd era bolnav, grav bolnav — la un pas de moarte ? E de crezut, fără îndoială, dar aici e toată problema în fața căreia trebuie să tacă atotștiutoarea estetică :

„— În lagăr, reiau eu, un preot, prizonier ca și mine, mi-a afirmat că mulți oameni mor într-o învălmășeală de senzații în care nu poți discerne frica de nădejde... Dar mi-a mai spus că un muribund l-a dat pe ușă afară ca să termine lectura romanului *Misterele Parisului.*"

Ce dispare, ce se schimbă ; ce rămîne, nu dispare, nu se schimbă. Jurnalul lui Tolstoi înaintează pe o durată de șaizeci și cinci de ani. Însemnările adolescentului revelează aceeași identitate profundă — și nu numai, *seamănă* izbitor așa cum seamănă cu ea însăși o idee fixă ! — cu ale bătrînului trecut de optzeci, fulgerat nebunește de gîndul că ar putea fi nemuritor ; nu cărțile sale, el însuși : *Lev ;* nu *Tolstoi.* La optsprezece ani dă dreptate lui Socrate : nu știu nimic, atîta știu ; își promite să fie mai bun, să înceapă o viață morală, să ia totul de la capăt. La șaizeci, șaptezeci, optzeci și doi de ani nimic nu s-a schimbat fundamental în el, tot așa vrea să fie bun, să înceapă

Scanned with OKEN Scanner

o viață nouă, e mai hotărît ca oricînd s-o înceapă, fuge de acasă ca un adolescent ; se ceartă cu soția, dacă se poate închipui asta la optzeci și doi de ani. Cine își poate închipui asta, începe să înțeleagă ceva din Tolstoi. Bătrînul se scrîntise — spun contemporanii, memoriile ; dar bătrînul era „scrîntit" de la șaptesprezece ani. Tînărul ofițer inteligent și orgolios și moșul care semăna cu Dumnezeu stînd pe malul apei, amatorul de petreceri, jocuri, țigănci — și patriarhul iritat arată că lucrurile nu s-au schimbat ; cei ca el, dar este oare cineva ca el, nu au timp să se schimbe, atenția lor e concentrată în altă direcție, care-i absoarbe, nelăsînd timp pentru altceva. Toată viața, Tolstoi, identic cu sine însuși, s-a uitat într-un singur punct ; nu știm exact care era înfățișarea „punctului" ; și cînd pe patul de moarte, în locuința șefului de gară, s-a întors cu fața la perete, nevrînd să mai știe de nimeni, de nimic, putem fi sigur că s-a întors nu neapărat spre a muri în liniște, ci pentru a privi încă și încă o dată, mai avid ca niciodată, mai neobosit, punctul acela.

Stările de implicare directă, cele de emoție, de contact șocant cu lucrurile, cu evenimentele, cu „ocaziile" (de care va fi vorba totuși în operă) nu sînt și cele mai proprii ceasului inspirat al scrierii. Poetul cunoscut de mine îndeaproape, în zilele (puține) cînd scria — în celelalte zile se trezea tîrziu — scria dis-de-dimineață, începînd cu prima mijire a zorilor, timp de două-trei ore, după care re-intra în „normal". Colegii de cameră întîrziau în plăcerile somnului și dacă vreunul din ei ar fi avut curiozitatea — și puterea — de a deschide ochii l-ar fi văzut pe poet așezat liniștit la masă, parcă aerian de liniștit, straniu de cuminte, la distanță de imaginea sa obișnuită vital-zgomotoasă, de o voioasă locvacitate ; așternea ceva pe hîrtia albă, cu slovă ordonată, la fel de liniștit distantă cum îi era și chipul în acele momente. Se oprea în răstimpuri, cu privirea distrată (o privire care nu spunea nimic, nu lăsa să anticipeze tumultul versurilor din care privitorul dinafară știa că poetul va face în seara aceleiași zile un recital) și apoi continua să-și aștearnă slova

Scanned with OKEN Scanner

sigură de sine, bine rînduită, aproape fără ştersături. Poetul scria într-un caiet masiv, cu verzi coperte groase, pe care îl şi numea *Caietul verde*, probabil avînd în memorie proaspăt înregistratul titlu al unui volum de Ion Pillat. Acesta făcuse odată următoarea mărturisire despre elaborarea poemului, în perfectă consonanţă cu cele observate de mine, şi de alţii poate, la poetul-prieten şi la modul cum îşi scria versurile, dis-de-dimineaţă, în imediata consecuţie a orelor de somn şi de vis, împrumutînd parcă ceva din înstrăinarea de lume caracteristică acelor ore :

„O poezie e înainte de toate o experienţă vitală, dar o experienţă vitală de un tip deosebit, dezbărată de orice contingenţă logică, care îmi cutremură sufletul deodată, muzicalizînd priveliştile şi dînd plasticitate sunetelor. E un fior brusc, urmat puţin în urmă de o stare de detaşare de viaţă, de o distracţie stranie, aceeaşi pe care o resimt, în genere, în vis."

Momentele acestea de întrerupere a curentului participativ, de *distracţie stranie* sînt cele în care se scrie.

Sunetele. Culorile. Pietrele. *Limba.* Primele (materia primă a muzicii, picturii, sculpturii), constituie substanţe în sine indiferente, greu de supus, desigur, dar ele nu spun artistului nici *da*, nici *nu*, pe cînd limba comună, limba de fiecare zi, aceea care constituie materia primă a literaturii, departe de a manifesta aceeaşi organică neutralitate, se opune actului creator, îl sfidează, îşi rîde de el, face totul — avînd o funcţie eminamente activă — pentru a-l descuraja, a-l compromite şi a-l tîrî spre zonele derizoriului, ale banalului, ale trivialului. Cuvintele pe care le auzi în tramvai, prin alimentare, prin cîrciumi şi cantine, cuvintele înscrise în conversaţiile stupide, iată materia literaturii, cu ele — împotriva lor — se face capodopera. Din această materie total inadecvată voinţei de frumuseţe şi expresivitate, s-a făcut şi se face marea poezie, rostirea înălţătoare, opera sublimă, pagina zguduitoare. Teribilă, de necuprins inadecvare, teribil *efort* de sustragere, de smulgere, de contrazicere ! Se spune că marii sculptori nu fac decît să descopere forma internă a pietrei, să intu-

Scanned with OKEN Scanner

iască linia lăuntrică a materiei și să o scoată la suprafață. Cuvintele, limbajul, limbajele, limba nu oferă, cu siguranță, o astfel de formă internă.

Originea operei o căutăm de obicei, mai ales de cînd critica a primit îndemnurile metodelor moderne de cercetare, în mod deosebit cele ce rezultă din revelația psihanalizei, la nivelul unei experiențe interioare, a straturilor ascunse ale conștiinței și chiar ale subconștiinței și ale inconștientului. Dar absolutizarea lor este și aici sursa unor erori, întrucît se poate — foarte bine se poate— ca această *origine*, căutată în abisuri, în reverii, în traumele nevindecate ale copilăriei etc., că se afle pur și simplu acolo unde n-o mai caută nimeni de teama simplificării, la „suprafața" conștiinței, într-un *gînd*, să zicem, dar atît de puternic, de străpungător, imposibil de a fi „uitat" nici măcar o clipă, încît să aibe tăria unei experiențe a ființei însăși ; nu numai a spiritului ; a unei experiențe traumatizante. Și de aici să pornească totul, modul *de a fi* al scriitorului, modul *de a fi* al operei sale.

Plutim în incertitudine, desigur, în privința acestei origini, în vagul ipotezei și al aproximației (și nici nu trebuie să deplasăm condiția aceasta, fundamental ipotetică, a criticii, de ea se leagă frumusețea fragilă și demnitatea oricărei investigații a adevărului), dar pentru că oricum lucrurile așa stau și n-ar putea sta altfel decît așa, orizontul presupunerilor și al interogațiilor n-ar trebui să fie, în nici un fel, limitat, astfel încît, fascinat numai de ceea ce este ascuns și invizibil în operă, să excludă categoria „ideilor" intense, a gîndirii *clare*.

Ceea ce este gîndit cu claritate, viziunea intelectuală a unei posibilități de explicare a lumii, poate dobîndi atîta putere asupra ființei artistului, încît să o subjuge definitiv, antrenînd și domeniile ascunse ale ființei : reveria, visul, coșmarele, în sfîrșit toată zona ei de reflexe și intime deprinderi necontrolabile.

De ce, spre a lua un exemplu la îndemînă, n-ar sta la originea spiritului eminescian, un *gînd, doar atît* ; un gînd ascuțit și neliniștitor care obseda pe poet, fiind formulat

Scanned with OKEN Scanner

de el în nenumărate variante și o dată, cel puțin în forma sa cea mai directă, mai ne-metaforică, în cunoscutul vers : *Știm de nu trăim pe-o lume ce pe nesimțite cade ?*

De ce n-ar fi *aici*, în pasionalitatea și „durata" însăși a acestei interogații, plină de urmări spirituale, de urmări morale etc. rădăcina modului de a fi al poeziei lui Eminescu ? Oare nu s-ar putea deduce din ea, chiar și numai din ea, întreg vizionarismul poetului, toată atitudinea existențială, explicarea operei, pînă și explicarea *bolii*, a *nebuniei* poetului ; boală și nebunie care nu reprezintă decît materializarea cea mai radicală cu putință a marilor neliniști de ordin spiritual ce zguduiau, cu putere nefirească, supranfirească, sufletul eminescian. Cu adevărat : *Știm de nu trăim pe-o lume ce pe nesimțite cade ?* Știm aceasta ? Trebuie să ne închipuim pe *Eminescu* cutremurat de întrebarea care lasă intactă integritatea sufletească și nu tulbură deloc echilibrul moral al omului comun, pentru a „realiza" în spirit consecințele ei incalculabile, trebuie să o „introducem" în sfera de reprezentări, în imensele retorte ale *imaginarului* eminescian, pentru a înțelege cum stau lucrurile și la ce intensități — de șoc lăuntric — putea conduce, pentru marele poet, întrucît doar el era capabil să le încerce, con-figurarea în viața conștiinței, în viața sa morală, în scrisul său, a întrebării : *Știm de nu trăim pe-o lume ce pe nesimțite cade ?*

Citesc *Locatarii* de Bernard Malamud chiar în vreme ce reflectez asupra temei centrale a fragmentelor de față : ce înseamnă *a scrie* și ce stă la originea actului literar ; un roman despre „viața" unui scriitor obsedat numai și numai de scrierea unui roman început cu zece ani în urmă și încă neterminat. Scriitorul este la a treia sa carte. A treia carte este totdeauna esențială, ea decide destinul scriitorului, este el un *adevărat* scriitor ? Prima carte fusese bună, avusese succes. A doua avusese și ea succes — de public — dar, scrisă prea repede, într-un an, încă sub impresia norocosului debut, fusese o carte slabă. Dacă și a treia va fi tot așa, totul e compromis, înseamnă doar că reușita celei dintîi se datora unei conjuncturi întîmplătoare, imposibil de repetat.

Scanned with OKEN Scanner

Eroul lui B. Malamud este un om de peste treizeci și cinci de ani ; ultimii zece îi dedicase fără întrerupere celei de a treia cărți, în vedere căreia se poate spune că și-a riscat *viața*, în caz de eșec această viață se poate socoti a fi o viață pierdută. Temă de roman ? Nu prea s-ar zice, în afară de faptul că eroul e urmărit în existența sa de obsedat al scrisului, un om care se scoală devreme și scrie la mașină, apoi ascultă muzică, citește, se ceartă cu proprietarul imobilului etc. nu se întîmplă nimic. Și totuși e un roman și încă unul foarte bun și îndeajuns de palpitant în desfășurarea sa inevitabil monotonă. O impresie de totalitate, de continuitate *concretă*, cum n-am prea întîlnit în literatura, aproape obligatoriu aridă și în genere falsă dedicată temei *scriitorului ca scriitor*, întreține interesul lecturii ; probabil nu numai al lecturii cuiva oarecum specializat în această temă, prin chiar natura preocupărilor sale. Romanul din roman vorbește despre „dragoste" și autorul său este tentat să vorbească despre ea tocmai pentru că nu o „cunoaște" prea bine, nu a trăit-o cum trebuie, n-a *prea* iubit, n-a *prea* fost iubit. Pofta de *a scrie* de aici vine, dintr-un deficit de existență. Plinul trăirii nu se cere formulat în cuvinte, mai degrabă golul *relativ*, golul *pe jumătate*. Doar aceasta cere o prelungire, o explicare, o adîncire, posibile într-un singur fel : prin *scriere*.

Dar iată că în partea a doua a cărții, eroul lui Malamud, *scriitorul*, (cum e numit mereu), se îndrăgostește, cunoaște în sfîrșit, prin experiență directă, iubirea, face declarații de dragoste, repede acceptate etc., nu știu ce va urma și ce se va întîmpla cu romanul aflat în curs de elaborare, va mai fi el scris ? și ce urmări va avea experiența sa erotică, integrată întîia oară, asupra unui roman început în absența acestei experiențe ? Întîlnesc în romanul, încă neterminat, o expresie încă neîntîlnită în literatura literaturii : *foamea de scris*. Eroul cărții lucrează încet, de ani și ani, la romanul său, totuși e cuprins periodic de un tel de *accese* de natură fiziologică, manifeste în *pofta* de a scrie. Foamea de scris ! În mărturisirile scriitorilor — inclusiv ale celor mari, ale celor conduși de inspirație genială — n-am găsit nimic despre această „foame". Ca și cum s-ar putea

Scanned with OKEN Scanner

închipui că ei au scris din alte motive decît din acela de a-și potoli această senzație elementară, absolut „fizică" ; foamea de scris.

Momentul genetic al operei nu este de altă esență decît momentul acceptării și al difuziunii ei : în cititor, în critică, în posteritatea operei. Producerea operei, în ceasul însuși al genezei, al inspiratei comoții din care descinde, ar trebui corelat mai strîns de *reproducerea* ei în conștiința receptoare, și receptivă în adevăratul înțeles. Mai simplu : dacă citim *bine* o carte înțelegem cum a fost ea făcută ; dacă înțelegem cum a fost făcută, dacă-i realizăm momentul genetic, șocul originar, lucrarea înțelegerii a fost pe trei sferturi întreprinsă.

„*Mecanismul producției poetice.* În poet, stimulat de vreun obiect din realitate, se produce o comoție printre elementele profunde ale conștiinței sale. Poetul simte dorința creației artistice : să fixeze acea clipă, să și-o facă perenă. Transpune în cuvînt elementele profunde, ale conștiinței (...) Poemul e gata creat. Și acum, virtualitatea lui constă în putința de a produce în cititor o comoție printre elementele profunde ale conștiinței egală sau similară cu cea care a constituit punctul de pornire al creației, de a face ca omul trecător să se distragă pentru o clipă din graba drumului său..." [1]

Aparatul senzorial tipic „viitorului" artist, poate fi înregistrat ca atare încă din faza cînd insul *producător* e foarte departe de *intenția* producerii ; există semne care anticipează și chiar conțin în nucleu tot ce este de conținut ; citez din cunoscuta epopee autobiografică a lui Thomas Wolfe *Privește, înger, către casă :*

„Eugene pășea acum în voie în cîmpul fără margini al senzațiilor : echipamentul său senzorial era atît de complet... încît în momentul perceperii unui singur lucru, întregul fundal de culoare, temperatură, mireasmă, sunet, gust i se întipărea în minte, astfel că mai tîrziu boarea de păpădie încinsă îi readucea ponoarele cu iarbă mîngîietoare

---

[1] Dámaso Alonso, într-o profesiune de credință. *Poezie spaniolă*, Ed. Univers, 1977.

ale primăverii, o zi, un loc, foşnetul frunzelor fragede, sau al filei unei cărţi mirosul fin şi exotic al mandarinelor, savoarea iernatică a merelor celor mari, ori, ca atunci cînd citea *Călătoriile lui Guliver*, o zi limpede de martie, răbufnirile intermitente de căldură, privirea şi vaporii dezgheţului, senzaţia focului."

Critica ar trebui să încerce o reconstituire a acestor *virtualităţii* ; „citite" exact, ele spun totul despre viitorul artist, mai bine uneori decît artistul ajuns la o cristalizare ce nu exclude în atîtea cazuri (în cazul dureros al lui T. Wolfe însuşi) eşecul : neputinţa de a fi ceea ce eşti.

Şi totuşi, opere deplin cristalizate, de o realizare triumfătoare, au pornit de la *mai puţin*. Atîţia artişti mai puţin dotaţi cu aparatul senzorial — despre care am dat o sumară idee, a adolescentului T. Wolfe —, neasemuit de fin aparat, au *făcut*, totuşi, mai mult. O constatare la îndemînă : şi care te întristează, te umple de amărăciune. Se poate întîmpla şi aşa... Nici o „logică" a consecuţiei nu funcţionează *aici*. Pentru că *a fost*, iată de ce *va fi* ; să nu o spunem niciodată ! Realitatea e mult mai ironică decît poate fi logica previzibilităţii fie şi în momentele ei cele mai destinse...

Dacă am încerca să reconstituim istoria scrierii unei cărţi mediocre, a literaturii *cantitative* în ansamblul ei, am vedea imediat că ceea ce lipseşte acestei istorii, în linii mari „asemănătoare" celei a veritabilei opere, celei a literaturii *calitative*, este momentul copilăriei ei libere, inspirate, momentul pre-formării definitive, momentul propriu-zis creator. În rest, nu i se poate obiecta nimic, mai nimic, similitudinea e *aproape* deplină. Cărţile mediocre — ca şi filmele, simfoniile, tablourile etc. destinate consumului în serie, părînd a satisface nevoile curente ale pieţei — le *rezumă* sau le *dilată* pe cele bune. Ele se încadrează perfect uneia sau alteia dintre aceste cuprinzătoare categorii. Cărţile mediocre conspectează, poate cu un spor de „claritate", modul de a fi al celor bune, într-un caz, sau îl detaliază, cu un spor de insistenţă, adesea plăcută, în al doilea caz. Asistăm atunci la o vastă acţiune de traducere, funcţionînd impecabil, pe baza unui model viu, multiplicat

Scanned with OKEN Scanner

în sute de variante moarte. Cărțile mediocre sînt, în ultimă instanță, còpii, trase în serie, nu lipsite de oarecare, adaos personal, după Dickens, după Balzac, după Cehov, după Faulkner după Rebreanu, Sartre, Malraux, Malcolm Lowry, uneori mai grăbite, mai comprimate decît originalul, alteori mai ample, mai diluate, mai „agreabile". Momentul *genetic* este omis din biografia compunerii lor, dar toate celelalte faze răspund voioase la apel.

Cartea mediocră, literatura cantitativă se recunosc, totuși, după evidența lipsei lor de inventivitate. Ele nu descoperă nimic în ordinea cunoașterii estetice, morale etc., ca urmare a faptului că n-au descoperit propriul lor mod de *a se face*. Literatura calitativă, descoperă ceva în ordinea amintită, pentru că, înainte de aceasta, și-au inventat, pe cont propriu, un mod de a fi, și-au inventat singure modul de a fi scrise ; fără nici un concurs din afară. Se spune, deobicei, cu relativă îndreptățire, că, spre deosebire de invențiile științifice, tehnice ș.a., marile opere literare și artistice, marile *invenții* creatoare își mențin vitalitatea, sînt perene. E un adevăr, dar un adevăr plin de riscuri și de capcane. Producția literar-artistică de serie, riscă adesea să-și compromită modelul, provocînd, prin repetiție și multiplicare infinită, oboseala puterii noastre de receptivitate, o epuizare a interesului față de modelul însuși. De aici periodica trecere a modelului prin periculoase faze de „uitare". Din cauza literaturii cantitative, marile opere pe care această literatură le „reproduce" pînă la saţietate, riscă, o vreme cel puțin, să se golească, ele însele, de sens. Așa se explică reacția de plictiseală și dezinteres, sentimentul că unii sau alții sînt scriitori „depășiți". Primejdia banalizării lor, printr-o întreagă literatură repetitivă, există. Literatura proastă nu e atît de „inocentă" pe cît pare ; este, de fapt, expresia unei *agresiuni*. Obiectul agresiunii îl constituie marile opere. Literatura mediocră încearcă, pe toate căile, să le discrediteze ; nu o dată izbutește.

Există niște zone magnetice, deosebit de favorabile proliferării și atracției de prejudecăți, clișee de tot felul ; sînt conștient că tema meditațiilor din această carte

Scanned with OKEN Scanner

constituie o astfel de zonă. Ea cunoaște însă și un punct, unul singur, mai dotat decît celelalte toate în ce privește încurajarea falselor imagini, amestec de platitudine francă și hazard năstrușnic, înfloritor de inventiv, un mic domeniu (al mai întinsei zone), în care mai toți se pricep, au văzut cu ochii lor și au ceva de relatat : cum „lucrează" marii scriitori, cum scria poeziile sale Eminescu, cum se plimba Caragiale de la un cap la altul al odăii pentru a scrie, greu, o nuvelă etc. Cine n-are ceva hotărîtor de spus în această delicată chestiune ? Memorialistica, amintirile ocazionale sînt generoase, martorii oculari mișună ca pe-un teritoriu al nimănui, incontrolabil, omul a văzut și spune cinstit ce a văzut, satisfăcînd pe deplin curiozitatea celor interesați în dezlegarea misterului creator, în mai mare măsură decît de creația ea însăși și de înțelegerea ei ceva mai dificilă decît înregistrarea numărului de țigări și cafele consumate de artist în timpul lucrului său.

Nici mărturisirile scriitorilor în privința aceasta nu prezintă garanții de autenticitate ; cele serioase, cu adevărat, sînt mai rare decît credem, mistificația inocentă ori interesată operează și aici din plin.

Și martorii, așa zicînd, oculari și scriitorii înșiși redactează astfel de note pentru a satisface gustul public, dîndu-i exact ce acesta cere ; un obiect de mirare ; sau ceva ce se poate povesti în lume. Alteori, și unii și ceilalți o fac din rațiuni *pedagogice*, insinuînd că „astăzi" lucrurile nu mai stau așa, scriitorii zilei, cei tineri mai ales, se grăbesc să termine repede, nemaiavînd conștiință artistică.

Un *martor* prob se ivește o dată la o sută de ani și se recunoaște și după aceea că notele sale nu au nimic spectaculos. Un astfel de martor privilegiat, îndelung verificat în propriile sale texte, exemplare sub raportul probității, al celei mai stricte obiectivități, este Dinu Pillat, fiul poetului Ion Pillat ; merită să-l ascultăm și să-i dăm crezare, fără rezerve :

„La poetul nostru, compunerea unei poezii nu constituie un eveniment, pentru că fenomenul se găsește parcă în firea lucrurilor, apare ca un gest psihic aproape cotidian. În casă, dealtminteri, momentele de creație ale poe-

Scanned with OKEN Scanner

tului nici nu vor lăsa impresia de ceva afară din comun, care să oblige la tăceri grele de curiozitate în așteptare.

Cînd elaborează o poezie, Ion Pillat scrie trîntit în pat. Cum aceasta i se întîmplă mai ales seara sau dimineața, ținuta obișnuită în asemenea cazuri este pijamaua. Pe timpul procesului creator, figura poetului capătă o expresie de concentrare în gol, parcă ceva abstras, de somnambul. De cele mai multe ori, redactarea poeziei se desăvîrșește de ajuns de repede, fără eșuări într-un punct mort și ca atare fără amînări de reluare a motivului pe mai tîrziu. De obicei, cînd începe să scrie versuri, poetul nu compune o singură bucată, ci mai multe la rînd (...) În urmă, simte nevoia confruntării cu o părere, începînd să citească în acest scop soției și mai ales băiatului, cu spirit critic mai sever. Manuscrisul poeziei abia elaborate, greu de descifrat din cauza ștersăturilor, urmează apoi să fie transcris pe curat de astă dată cu cerneală. Cînd ezită între două nuanțe pentru același termen, poetul strigă din birou cerînd opțiunea familiei" [1].

Clișeul *tiraniei — cu cei din casă* (sau din preajmă) exercitată de maestru în vreme ce lucrează, lipsește din relatare ; e primul semn bun ; dar mai sînt și altele. Lipsește și imaginea „ieșită din comun" a creatorului inspirat, asta încă n-ar fi prea concludent, dacă, în compensație, n-ar fi prezentă, totuși, imaginea opusă, puternic vizualizată — dincolo de notația discretă — a Poetului, așa, cu majusculă, expresia de concentrare „în gol", expresia de „somnambul" ; această fisură intervenită în mersul cel mai normal al lucrurilor, această deschidere — precaut formulată — spre ireal, spre *nefiresc*, conferă (ea, în primul rînd) relatării extrem de firești o notă de autenticitate.

Lectura caietelor, a jurnalelor intime etc. nu contribuie prea mult la „elucidarea" aspectelor de *creație*, la deslușirea misterului operei ; ea ne mărește doar perplexitatea în fața lor. Acesta este și rolul cel mai important, cel mai *pozitiv* — în ciuda negativității sale aparente — ce i

---

[1] Dinu Pillat, *Itinerarii istorico-literare*, ediție de G. Muntean, Editura Minerva, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

se poate atribui. Cum au scris Dostoievski și Tolstoi romanele lor ? Nu vom înainta nici cu un pas în soluționarea acestei întrebări citind carnetele și jurnalele lor de un interes desigur enorm, dar în cu totul alt plan. Iar a declara, mergînd mai departe, că aceste jurnale depășesc interesul operei însăși — fie și pe latura ei strict „documentară", pe latura „sincerității" — cum procedează prea entuziaștii cititori de jurnale și de adevăruri surprinse pe viu, este de-a dreptul o extravaganță. Spiritele subtile, pînă la exces, cad adesea în astfel de bizarerii. Iată un exemplu :

„...dacă viața întrece în senzațional și neprevăzut orice ficțiune romanescă, atunci *cel mai profund* (s.n.L.R.) și mai pasionant roman al lui Lev Tolstoi nu este nici *Învierea*, nici *Anna Karenina*, nici măcar *Război și pace*, ci însăși viața marelui scriitor, înfățișată radiografic și prin acumulare, panoramic, cu extremă sinceritate, cu teribil dramatism, în paginile imensului său *Jurnal*."

Mai profund *jurnalul* decît *Război și pace* ? Cel dintîi nu e doar transfigurat, dar, aș zice eu, *conținut* în cel de al doilea. E mai multă „confesiune" tolstoiană în roman, altfel, dacă lucrurile ar sta invers, Tolstoi n-ar fi decît un secundar romancier, mai puțin artist decît autor de interesante spovedanii. Nu e cazul.

Și cum ar putea fi din moment ce autorul eseului citat caracaterizează el însuși în felul următor pe Tolstoi ca erou al jurnalului, în cuvinte ce vor să sugereze oarecum *mediocritatea* situației sale morale ? O mediocritate, față de care profunzimea dilemei încercate de eroii romanului, un Bezuhov, un Andrei Bolkonski, nici nu poate fi luată ca termen de comparație.

Așadar : „eroul ne apare un dezorientat blamabil, cu o moralitate dubioasă, un înrăit cartofor, un impetuos vînător de fuste și de poziții ; *un Julien Sorel lipsit însă de țel, farmec și perspectivă* (s.n.), singura lui trăsătură definitoare fiind remușcarea pentru turbarea recidivistă cu care se precipită spre atingerea satisfacțiilor de moment".

Scanned with OKEN Scanner

Mai e atunci profunzimea din jurnal superioară celei revelate în *Ana Karenina*, *Învierea* și chiar *Război și pace* ?

Caietele lui Rebreanu [1], primul volum, conținînd note, extrase din lecturi, proiecte, liste de personaje, titluri posibile, mici reflecții, întreg laboratorul de lucru al romancierului în cea dintîi fază decisivă — a formării sale, se opresc în anul 1920 (cînd apărea *Ion*), data consacrării sale definitive. Cum lucra Rebreanu ? De observat, în primul rînd, că noțiunea de „lucru", la Rebreanu și la oricare scriitor mare, nu se limitează la stricta ei aplicare grafică, ci include un întreg stil de viață și o viziune a vieții integral subordonată actului creator. *Totul* pentru buna desfășurare a pregătirii unui viitor, presimțit mai mult decît limpede cristalizat în conștiință. Un fel de ardoare mistică și cu atît mai ciudată cu cît semnele vizibile ale unei mari înzestrări întîrziau, la acea epocă, să se manifeste ; nimic în afara unei surde încrederi de sine, neconfirmate de rezultatele efective ale istovitoarei, parcă absentei trude. Pentru a se realiza în ciuda rezistențelor întîmpinate, a conjuncturii total nefavorabile, scriitorul, natură altfel sensibilă, trebuie să renunțe la „afecte" și în general la afirmarea unei existențe normale, inclusiv la cultivarea firească a relațiilor de familie : cu părinții, cu frații, cu surorile sale. Pentru a înțelege proporțiile acestei rupturi să adăugăm că Rebreanu era fiul cel mai mare (mama sa născuse de 14 ori) spre care se îndreptau solicitările și speranțele unei numeroase familii, aflate în dificultate, zbătîndu-se în toate felurile s-o scoată, cît de cît onorabil, la capăt. Fiul cel mare avea de ales între cariera sa literară, în acești ani hotărîtori, și satisfacerea obligațiilor familiale, începînd cu datoria elementar filială de „a scrie" părinților, a se interesa de sănătatea lor, cum se cuvenea să o facă. El nu era omul unor decizii ferme în acest plan ; nu s-a desprins hotărît de familie, dar a început — și a continuat ani de zile — să se sustragă, să amîne, să ignore un

[1] Liviu Rebreanu, *Caiete*, prezentare de N. Gheran, Ed. Dacia, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

aspect sau altul, cînd unul şi cînd altul, al imensei răspunderi de fiu, de frate etc., o răspundere care — privită în faţă — l-ar fi solicitat sufleteşte şi i-ar fi creat dileme, nemailăsîndu-i răgaz pentru *altceva*. Dar acest *altceva* ştim ce vrea să însemne !

Scrisorile părinţilor (Vasile şi Ludovica Rebreanu) dau a înţelege uneori iar alteori exprimă brutal marea nemulţumire ce-i încerca. Liviu Rebreanu părea să manifeste faţă de ei o condamnabilă neglijenţă. Tatăl se adresează soţiei scriitorului, după căsătoria de care aflase cu semnificativă întîrziere, cu o indignare abia ascunsă. Obiectul incriminării paterne, desigur legitime sub aspectul moralei de familie şi al moralei în genere, îl constituie „ţinuta" lui Liviu, adică felul său inacceptabil de a se purta cu nişte părinţi (bolnavi, obosiţi, săraci). În ţinutul ardelean, locul de baştină al Rebrenilor, abandonat acum — şi definitiv — de fiul plecat la Bucureşti (întrucît şi el ca şi Slavici, înţelesese că soarele culturii pentru toţi românii la Bucureşti răsare), familia învăţătorului Vasile Rebreanu era bine cunoscută : tatăl era întrebat de prieteni şi cunoştinţe ce mai face Liviu, ce mai scrie el de acolo, din capitala ţării libere iar tatăl era silit să ridice din umeri, nu ştia nici el mai mult decît ei. Se-nţelege că-i crăpa obrazul de ruşine, cum e silit, de adevăr, să mărturisească.

Fraţii, surorile ar dori, omeneşte cu toată îndreptăţirea, ca fratele mai mare să-i ajute ; de pildă, să vină şi ei la Bucureşti, să-l viziteze cel puţin, dacă nu să-şi caute şi ei acolo un rost. Datoria lui Liviu era, nu-i aşa, să-i găzduiască, măcar atît, să dea relaţii, *să se ocupe*. Ni-l închipuim pe Liviu Rebreanu, cu greu aciuit acolo el însuşi, muncind ziua şi noaptea nu numai pentru a-şi cîştiga existenţa, ci muncind şi mai din greu să devină *Rebreanu* pe care-l ştim, ni-l închipuim dedicat trup şi suflet multiplelor obligaţii de acest fel ? Dacă am izbuti să o facem, adică să ne închipuim asta, ar trebui să renunţăm la imaginea esenţială, imaginea unui om care, pentru scrisul său, a sacrificat totul, a „pierdut" totul, s-a „pierdut" întîi pe sine. Caietele intime ale scriitorilor, cînd se rezumă precum cele ale lui Liviu Rebreanu la aspectul muncii literare, ocolind

Scanned with OKEN Scanner

preocuparea confesivă, uimesc prin precaritatea lor, la așa de mare distanță de monumentalitatea operei, dar interesul lor stă tocmai în această umilă precaritate de exercițiu stîngaci, de notație dezordonată, nesigură ; opera e conținută exact în ceea ce nu pare în nici un fel *demn* să o conțină, să o pregătească, să o anunțe. Acestea sînt adevăratele *începuturi* : fără nimic impresionant în ele, nimic decis, nimic autoritar ; dimpotrivă se semnalează prin ceva de act pauper, de „însăilare" ; de o lipsă a „talentului" stupefiantă. Și cînd realizezi că toată măreția *de aici* a pornit ! știi că, de fapt, nici nu se putea să pornească altfel și de altundeva. Starea de joasă tensiune și de sărmană inexpresivitate a primelor însemnări anticipează Opera în mai mare măsură decît ar putea să o facă pagina compactă, *șirul* suveran, cu pas de destin implacabil. Aici tocmai lipsa de șir devine semnificativă, abia ea dacă anunță ceva. Tocmai această *vulnerabilitate* a bietelor caiete spune ceva despre puterea geniului inaparent și despre probabilitatea unei glorii viitoare, a unei izbucniri impetuoase și, pînă la urmă, victorioase. Liste de nume, liste de cuvinte (unele necunoscute pînă atunci autorului), amalgamări de citate scoase la întîmplare, notații strict tehnice privind intrarea sau ieșirea din scenă a unui personaj abia întrevăzut, dialoguri înregistrate pe stradă sau la cafenea, cîte o „poantă" total anodină în sine dar care va servi poate la ceva, nu se știe unde și cînd : deodată îți dai seama uimit că va fi replica decisivă a eroului unui viitor mare roman. Își va fi amintit scriitorul de ea tocmai la ceasul potrivit, peste zece sau douăzeci de ani ? Dar ce caută ea aici ? Și cum de n-a rămas uitată în vechiul caiet pe care, aproape cu certitudine, scriitorul nu l-a mai deschis *niciodată* ? Și din cînd în cînd, odată cu notarea precisă a zilei și orei întreruperii descurajate a lucrului, un cuvînt laconic de renunțare : *nu merge, nu pot să scriu*, ceva de genul acesta ; adică de un gen infernal pentru cineva care vrea să devină scriitor, altceva nu vrea și nici nu poate să devină. Această neputință francă, pe de o parte, puterea supremă a operei finite, de altă parte, ce depărtare incredibilă ; și totuși ce apropiere ! O identitate de substanță leagă aceste ipostaze situate la distanță cosmică una de cealaltă. Misterios

Scanned with OKEN Scanner

semn al egalității între nivele de o evidență atît de inegală. Orele *slabe* ale geniului creator, fazele sale de rușinată neputință, de înfrîngere și deriziune, ar trebuie observate cu mai multă atenție. Și cine știe, poate că în observarea, în meditarea lor, se află cheia, altfel de negăsit. Opera finită, de o perfecțiune biruitoare, își ascunde și își apără secretul. Și poate că asta se întîmplă pentru că secretul e *dincolo*, în zonele amorfe, de sărăcie și neputință, de tăcere, de gol și de disperare ; și de mărturisire loială a înfrîngerii : „lucrul nu merge" ; „azi-nimic și nici ieri" etc. Și mai *jos* încă, în orele de spaimă împietrită, cele nicăieri consemnate, fiindcă anulează pînă și infima sursă de energie, necesară consemnării, oricît de laconice, a înfrîngerii. Despre acestea, nu știu nimic cercetătorii operei, nici biografii experți.

Ne putem întreba dacă *realizarea* scriitorului ca scriitor și împlinirea virtualităților sale sînt un proces oarecum „fatal", mai puternic decît conjunctura intimă ori externă nefavorabile, sau dacă această realizare și această împlinire nu urmează în chip necesar cursul unui destin oarecum de la sine desfășurat, ci presupun, pentru ca *întîmplarea* să aibe cu adevărat loc și scriitorul virtual să devină scriitor integral exprimat, existența unor împrejurări (interioare și exterioare) prielnice, stimulative.

Mai simplu spus dacă există cu adevărat scritori *ratați*, dacă nu cumva aparența eșecului este doar proiecția vederii noastre, greșit orientate, care ne face să luăm drept vocație (eșuată) ceea ce din capul locului este o prea firavă înclinație sau numai o ambiție, o voință de a fi (scriitor).

În loc de răspuns, să examinăm mai îndeaproape cîteva „cazuri", din care întrebarea însăși se poate ivi. Să luăm, mai întîi, un caz *inaparent*, la care, după știința mea, nimeni nu s-a gîndit, întrucît nu pare să prezinte simptomatologia clasică a eșecului literar, a ratării. Cazul poetului G. Topîrceanu, un scriitor celebru în epocă, adulat de public, prețuit de colegi și prieteni, membru al Academiei, într-o vreme cînd lipseau de acolo și Arghezi și

Scanned with OKEN Scanner

I. Barbu, chiar și Lucian Blaga. Întrucît privește opiniile critice, acestea erau împărțite, între contestația francă a lui E. Lovinescu și entuziasmul lui G. Ibrăileanu. Iubit, în continuare, de marele public, poetul abia dacă mai este menționat de critică, împins spre un plan cu totul secundar : poet minor — sau aproape — astfel sună, în ce-l privește verdictul tacit, unanim, al cunoscătorilor. G. Topîrceanu parcă presimțise, în viață fiind, cruda posteritate ce avea să-l aștepte ; în ciuda imensului succes, în ciuda excelentei opinii a grupului *Vieții Românești*, poetul întorcea lumii o figură mai curînd amară, de o ciudată „tristețe", atît de contrastantă cu buna-dispoziție, cu „umorul" plăcut și vioi din parodiile și versurile sale originale. Ceva părea să-l submineze din interior, o incurabilă, bizară stare de solitudine, întrucît el știa mai bine decît alții că nu se *realizase*, o piedică greu de înlăturat sta în calea deplinei sale afirmări, pe scurt : un sentiment al *eșecului*. Foarte îndreptățit ! Și cu atît mai dureros, cu cît nimic nu părea să lipsească — și poate nu lipsea — înzestrării sale native, dublată, ca la puțini alți scriitori de talent, de o conștiință profesională, de o rară lucidi-tate și inteligență, de un desăvîrșit bun-gust literar.

Pentru cei mai mulți, cazul Topîrceanu nici nu există — sau este unul definitiv clasat. De la o vreme însă, îmi apare limpede că el merită a fi re-deschis. Este un caz complicat, și nu unul simplu și concludent, de *ratare*. Desigur, se poate ridica din umeri : poezia sa, umoristic-facilă, nu mai spune nimic. Dar lucrurile pot fi privite și altfel. Impresia mea este că G. Topîrceanu însuși nu-și iubea poezia știută pe de rost. Poeziile umoristice le socotea simple improvizații ; zarva ce se făcea în jurul lor îl indispunea. El intuia foarte bine că aceste perfect articulate versificații nu-l reprezintă. Le compusese mai mult sau mai puțin întîmplător, pentru a se distra, pentru a-și amuza prietenii, sau doar pentru a-și exercita virtuozitatea, excelentul meșteșug.

Poate că nu era în primul rînd poet, deși stăpînea toate „secretele" poeziei.

Sau poate că piedica o reprezenta aparenta lipsă de orice piedică, prea marea înlesnire de care dispunea, ori de cîte ori trebuia — sau simțea nevoia — să *facă* versuri ; poate vocația sa mergea în altă direcție decît compunerea de versuri, dar scriitorul nu avea destul *curaj* ca să renunțe la o îndeletnicire ce provoca atîta sinceră admirație publică. Și cînd în sfîrșit și-a dat seama ce are de făcut, era prea tîrziu, teribila boală ce avea să-l răpună nu-i mai dădea timp ; sau i-l submina, printr-o tragică împuținare a energiei morale, a energiei de a persevera. Sigur este că fragmentele de proză incisivă scrise în ultimii ani, jurnalul de front și mai ales cele cîteva capitole încheiate ale romanului *Minunile sfîntului Sisoe* sînt de o calitate mult superioară versurilor ce i-au adus celebritatea și, curînd după asta, condescendența arătată poetului „minor", umoristului lipsit de profunzime.

Un alt caz este cel al lui G. Mărgărit. În mod hotărît, strălucirea spiritului și amploarea vocației sale nu se oglindesc decît în mică măsură în producția sa literară, în poezii, în cele cîteva eseuri și articole. Împrejurările externe i-au fost nefavorabile, o boală crîncenă l-a răpus înainte de a împlini patruzeci de ani... Și totuși... Parcă nu e vorba numai de asta. Nici împrejurările nici boala nu explică totul. Poate că G. Mărgărit ilustrează situația literatului înnăscut, dar, știu eu cum să spun ? care înțelege mai mult decît îi trebuie lui, sau stăpînit pînă la un exces paralizant de simțul marilor valori ; prea mari, pentru a mai îngădui acțiunea proprie.

Încercînd să explic ce este cu Nicolae Labiș și de ce merită el mai mult decît o prețuire convențional zgomotoasă și decît bustul de ghips, ieftin, în care-i îmbracă unii spiritul și ființa, am vorbit despre rîsul poeților ; al marilor poeți oricum. Ironia lui Bacovia amplifică mesajul cutremurător, punîndu-i la încercare gravitatea ; lamentația sa ar fi, altfel, minoră ; muzicalitatea specifică ar face din el, altfel, un scriitor datat : un simbolist, nu-i așa. Cine ar fi crezut că și Lucian Blaga, cu masca sa invariabil „mută" de atîta elevație și gravitate intens spirituală, va

Scanned with OKEN Scanner

descoperi, în fazele sale tîrzii, cînd statura de mare poet, vizibilă de la început, capătă pondere și se patinează de lucirea stabilității, va descoperi valoarea rîsului, a umorului ce dă lucrurilor spiritului aură lumească, durabilă ? Piesa *Anton Pann* putea să pară neașteptată, dar iată că Blaga s-a simțit atras, temeinic atras, de această figură aparent de-spiritualizată, nu mai puțin decît se simțise atras Ion Barbu ; și poate chiar cu mai multe, deși mai ascunse, temeiuri. Printre aforismele sale, datînd din epoca fascinației anton-pănești, găsim unul de o *vehemență* ciudată, pînă la iritare — epigonii săi atît de crispați, lipsiți de umor cum cred că a fost și idolul, ar trebui să-l citească de mai multe ori și să se resemneze,da, Blaga cerea umor pînă și sfinților, darămite poeților și socotea că absența acestuia degradează spiritul : „Există un mod de umor superior, ce apără pe om și de semeție și de falsă smerenie, sau un rîs înalt al spiritului, care descrețește uneori și frunțile sfinților. Fără de acest rîs, sfinții sînt serioși ca animalele."

Ca animalele.

Cînd gravitatea se simte atinsă, jignită, coborîtă de pe soclu, amenințată de rîs, ca de un factor al disoluției, e semn rău pentru ea : semnul inconsistenței periclitate. Are și de ce să intre în alarmă.

Masca gravă a lui Tudor Vianu îl nedreptățește. Simțul deriziunii nu lipsea din complexa sa alcătuire. Nu întîrzie să-l observe și la alții, văzuți îndeobște doar sub latura sacerdotală (Maiorescu, de pildă) și să-i sublinieze valoarea :

„Maiorescu a atras rîsul sănătos de partea lui. La popoarele latine, scriitorii care au știut să-și asocieze umorul au avut întotdeauna dreptate pînă la urmă".

Un poet contemporan, printre puținii înzestrați cu spirit filosofic și cu solida cunoaștere a surselor marei poezii, merge și mai departe ; știe ce spune ! „Numai în aparență ironia ucide poezia ; de fapt, ea o purifică de tot ce nu-i poezie, adică îi legiferează ființa în deplinătate. Întocmai cum prin foc lemnul se mistuie dar fierul bun se preface în

oțel. Poezia mușcată de șarpe, acea poezie care clipă de clipă se oglindește în neființa ei... Dacă mușcătura de viperă nu ucide copilul, acesta va trăi cît zeii ; pentru nimic, decît pentru poezie nu-i mai adevărat cuvîntul filosofului : «Ceea ce nu mă ucide, mă întărește»".

Cauza primă a banalității poetice o constituie transcrierea directă a emoției reale, oricît de vii în clipa producerii ei prin declanșarea, voită sau nu, a mecanismelor inspirației, îndeobște o stare de agitație, de iritare a sensibilității superficiale, cu totul improprii și inadecvate autenticei activități creatoare. Poetul se va mira, dar fără temei serios, de lipsa de răsunet în alții a comoției ce pare a-i fi zguduit firele sufletești cu toată „sinceritatea" posibilă, de răceala și la fel de sincera ridicare din umeri care-l întîmpină în momentul adresării, pe el atît de puternic emoționat în ceasurile concepției, ale zilei neliniștite, ale nopții albe, intens orientate spre scriere și comunicare. Rezultatul evident al acestei incontestabile febre, de care simțea imperios nevoia să se elibereze, convins că abia așteaptă ceilalți să-i primească în bucurie și recunoștință mesajul, va fi, spre surprinderea sa (nemotivată), textul de o ciudată rigiditate, nepăstrînd nimic din viul palpit al emoției încercate, ceva de o platitudine posacă, aspirînd spre cine știe ce intenție de sublim, spre un orizont infinit și grandios. Infiniturile și grandoarea întrevăzute în stare de facilă transă, nu se știe de ce, dar nu vor să se lase captate de cel dornic de ele cu tot dinadinsul, de cel prea atras de mirajul lor, prea des vizitat de fantasma lor, de cel prea repede încredințat de putința accesului.

Obișnuiții sublimului de fiecare ceas, fervenții trăirilor, cum se zice, înalte (în planul metafizic, în planul istoric, în planul erotic și în orice alt plan) sînt deobicei falși sau efemeri poeți ; primiți cu mai puțin entuziasm decît li se pare că merită, cu o moderație deloc pe măsura tumultului ce-i animă, cad destul de curînd într-o depresiune vindicativă, o vehemență posomorită, continuă, fără obiect definit, revers previzibil al exageratei propensiuni spre sublim din fazele inițiale. În răstimpuri și la ocazii tot așa

Scanned with OKEN Scanner

de previzibile, obiectul nelămurit începe a-și limpezi contururile. Recunoaștem în el, cel puțin pentru o vreme, critica literară ; cea care se face sub ochii noștri, întrucît cea a precursorilor, pe care vindicativii regretă a nu-i fi întîlnit ca să-i sărborească așa cum se cuvine, era desigur sublimă. Dar unde este ea acum, unde sînt un Maiorescu, un G. Călinescu, un E. Lovinescu, să fi văzut atunci un veritabil entuziasm, o magistratură, o autoritate, un stil etc. gata să îmbrățișeze cu fermitate valorile și să le explice, rezervînd o soartă atît de fericită norocoșilor contemporani de altădată...

A scrie pentru a învinge boala (morală, dar nu numai), pentru a supraviețui (sufletește, dar nu numai, ci și în momentele cînd sănătatea pur și simplu este în joc) ; scrisul ca terapie, ca mijloc de limpezire și refacere (a spiritului, dar, încă o dată, nu numai... ființa însăși poate fi atunci amenințată). Cînd vorbea despre carte ca *boală-nvinsă*, Lucian Blaga avea, desigur, în vedere cartea literară, cartea de poezie. *Introducere în teoria valorilor* de Tudor Vianu nu e o astfel de carte, dar autorul îi explică geneza (într-o scrisoare către Mihai Șora din 1946) în termeni care nu lasă vreo îndoială în privința funcției terapeutice a scrisului, inclusiv a scrisului riguros teoretic, menit mai mult, s-ar zice, să instruiască pe cititori, decît să-și vindece autorul de relele sufletului și chiar de cele ale trupului ; și totuși este deplin firesc ca o lucrare de fundamentări axiologice, în chiar procesul „redactării" ei să satisfacă și altfel de solicitări decît pe cele strict teoretice. „Am scris această lucrare — își amintește Tudor Vianu — în epoca de mari încercări morale de la finele anului 1940 și începutul lui 1941, cînd totul se clătina în jurul meu, amenințînd să mă îngroape sub dărîmături. Cartea mea a fost încercarea de a-mi reorganiza certitudinile și de a-mi consolida temeliile. A fost, într-un fel oarecare, o cură terapeutică, din care am ieșit cu sănătatea refăcută."

Cel ce citește *Teoria valorilor* doar spre a dobîndi noi și variate cunoștințe și a fi mai bine înarmat la examenul

Scanned with OKEN Scanner

de diplomă, trebuie să știe și aceasta, că redactarea aridei cercetări avea drept scop — mărturisit cu impresionantă demnitate a sincerității — să-și înarmeze autorul spre a face față la examene mult mai grele, de care depindeau păstrarea cumpătului moral în vremuri ce amenințau să-l pulverizeze ; *supraviețuirea* în sensul cel mai propriu al cuvîntului.

Cărțile fundamentale, cele mai caracteristice pentru un scriitor — adeseori acelea în care el își dă întreaga măsură : *Zgomotul și furia*, *Casa Buddenbrook*, *Greața*, *Frații Karamazov* pot fi consultate nu numai pentru „valoarea" lor, dar și pentru că în ele surpindem cel mai bine *de unde* a apărut scriitorul, de unde i-a „venit" să fie ceea ce este. Ele arată „cum" s-au ivit Thomas Mann, Faulkner, Dostoievski, Sartre etc. În toate este integrată o stare de vulnerabilitate, un fel de „slăbire" a articulațiilor vital-biologice și sociale care intervine dintr-o dată într-un mediu, într-o familie, în structura cuiva, ceva care „nu mai merge", un drum care începe să devieze.

Acesta e punctul originar al operei : ceva care încetează de a fi al vieții solid-constituite și începe să fie altceva, mai fragil, mai „nedeterminat" și mai „inutil". O slăbire bruscă a puterii de înrădăcinare biologică, psihică, socială, sesizarea unei inaptitudini de a fi, de a continua, de a crește într-un spirit de robustă organicitate. Acesta e punctul din care crește ceva „nenatural", ceva prea liber pentru a mai aparține sferei vitale obișnuite și tinde să se deplaseze în zone nedeterminate și (aparent) lipsite de răspundere : opera. O diminuare a respectabilității, a sentimentului de respectabilitate își face loc în „familiile" descrise de Faulkner, Mann, Dostoievski ; prin acest spațiu difuz, rarefiat, incapabil să opună rezistență, își face loc *vocația* și se cristalizează geniul artistic.

A fi uimit de ceea ce se întîmplă *acolo*, a fi luat mereu pe neașteptate, izbit și șocat de întîmplarea neprevăzută : marile creații întreține această senzație, într-un fel care nu le alterează coerența și credibilitatea. A ajunge

Scanned with OKEN Scanner

aici nu e o simplă chestiune de tehnică literară și nu ține doar de îndemînarea cu care autorul manevrează ocaziile de „surpriză". La drept vorbind, dintre romancieri, nimeni nu izbutește asta în aceeași măsură cu Lev Tolstoi. Cărți atît de „solide" ca *Ana Karenina*, *Război și pace* uimesc prin neprevăzutul situațiilor, mereu se întîmplă ceva neașteptat, au loc răsturnări în reprezentarea pe care ți-o faci despre personaj, Bolconski și Natașa, Bezuhov, Elena, Maria, Oblonski, Karenin, Kitty etc., îi cunoști bine pe toți, dar ești surprins de cota de neprevăzut a cuvintelor și acțiunilor lor. După ce *ruptura* are loc, ești adus să constați că ea era, totuși, în firea lucrurilor și numai nedeprinderea a făcut să fii luat pe nepregătite. A înțelege firea aceasta, mersul secret și cauza misterioasă a lucrurilor : fără această înțelegere, romancierul nu-și poate permite surprize de genul celor întîlnite la Tolstoi. În romanele slabe (sau medii) de regulă, se întîmplă ca totul să fie previzibil și ca totul să fie arbitrar ; ori te plictisești citindu-le, ori nu *crezi* nimic din ce se întîmplă, cu senzația că autorul face ce-i trece prin cap cu eroii săi, le atribuie ce vrea el să le atribuie, îi pune să „reacționeze" după cum îl taie capul și după cum îi dictează o imaginație frivolă.

La Dostoievski există „surprize" încă și mai mari decît la Tolstoi, dar ele seamănă cu niște lovituri de teatru, de tipul celor ce au loc în romanele populare, senzaționale etc. Însă Dostoievski găsește asemenea motivări neașteptate — și totuși extraordinar de logice — încît îți taie respirația și te convinge, prin ce scoate la iveală din straturile de adîncime ale personajelor sale, de legitimitatea gestului aparent riscat.

S-a rîs mult în epocă de un gest al lui E. Lovinescu : la înmormîntarea prietenei sale Bebs Delavrancea, figură importantă a cenaclului *Sburătorul*, criticul a aruncat în groapă, peste sicriul inteligentei femei — în vreme ce alții aruncau bulgări de pămînt, flori etc. — un exemplar proaspăt apărut al *Memoriilor* sale, cu un capitol ce o privea pe defunctă. G. Călinescu este ironic în relatarea momentului (în *Istoria literaturii...*"), Camil Petrescu este sarcastic,

Scanned with OKEN Scanner

alții — mai mărunți — s-au amuzat copios la cafenea, au avut ce povesti mulți ani în șir.

Gestul lui E. Lovinescu mi se pare zguduitor. Nu țin minte cum mi se părea la optsprezece ani cînd auzisem întîia dată de el. Ce încredere *îndreptățită*, plină de forță („mistică" prin formidabilul ei *realism*), ce încredere în carte, în valoarea cuvîntului scris și în puterea sa de a rezista unui teribil context, al morții, generator mai mult ca oricare altul de gînduri de zădărnicie.

Împrejurări *insuportabile* în viață, devin *suportabile* în literatură ; aici nimic nu este insuportabil, aceasta este slăbiciunea dar și forța literaturii. În operă se produce o îmblînzire a întîmplărilor rele și a unui destin adesea intolerabil. Între sensurile, cunoscute de vechii latini, ale noțiunii de geniu, era și acesta : de a micșora puterea nenorocirii și de a îmblînzi „influențele rele ale astrului". Geniul are deci ceva protector, ceva ocrotitor : vorbindu-ne de atîtea circumstanțe neînchipuit de grele, opera diminuează ceva din teroarea lor, astfel că ele devin totuși tolerabile, sînt aduse la o măsură omenească, devin oarecum „rațională", „explicabile" etc.

Bacovia bătînd cu o monedă, noaptea, în geamul iubitei sau întorcîndu-se „topit de băutură", o dimineață de seve primăvăratece sau moartea bătrînului prinț într-un roman de Tolstoi, strengăriile lui Iosif adolescentul invidiat și răsfățat din tetralogia lui Thomas Mann, eminescianul mai suna-vei dulce corn, feminitatea animalic triumfătoare a Eulei din *Cătunul* lui Faulkner și imnul către soare al lui Hölderlin, noaptea de mai a lui Macedonski, rigoarea lui Camus și frivolitatea lui Gide, obsesia sugrumării și a jupuirii la Liviu Rebreanu, ciupearca lui Ion Barbu și fătălăul lui Arghezi, „cetățeanul" lui Caragiale și Rașelica ingratului său fiu, ciinii nenăscuți ai lui Nichita Stănescu lătrînd copii nenăscuți încă, „frigurile" lui Marin Preda și nebunii fățarnici ai lui Mazilu... ce legătură să fie între toate acestea și Literatura ca instituție și studiu sever, ce

Scanned with OKEN Scanner

au comun aceste lucruri nespus de fragile și necesare vieții cu „istoria" literaturii, cu sistemele și curentele ei, cu barocul și cu manierismul, cu clasicismul și modernismul, cu structuralismul și tematismul, cu tablele de materii și cu doctoratele, cu bibliografiile exhaustive, cu morga specialiștilor și călătoriile de documentare, cu dezbaterile „pe teme majore" și cu simpozioanele unei elite mărginite și îngîmfate, ce legătură are una cu toate celelalte și cum de se simt unii și alții atît de în largul lor în loc să aibă aerul jignit ori buimac al unor intruși ?

„Am dormit prost, parcă mă tot temeam să nu întîrzii undeva." (19 aprilie 1857). Nu mult înainte de întîlnirea cu *Război și pace*, Tolstoi avea 29 de ani cînd nota aceste cuvinte atît de energic tolstoiene, atît de pătrunse de orgoliosul dispreț tolstoian față de domeniile iraționalului și ale umilitorului incontrolabil și inelucidabil, în jurnalul său. După această frază, scrisă parcă pentru a scăpa mai repede de puterea unor forțe străine, inadmisibil de apăsătoare pentru el, care era Tolstoi, urmează imediat notația : „La 9 m-am dus la baie, apoi am citit istoria Franței", urmărind să reteze scurt și fără drept de apel mișcarea incontrolabilă a ființei lăuntrice, care pretindea să-l îndrepte, fără să-i ceară voie, într-o direcție necunoscută. Într-o atitudine de caracteristică nesupunere, Tolstoi pleacă în altă parte, face ce vrea el, citește istoria Franței, apoi în vizită la o familie etc. Dar teama din somn nu era teama că va întîrzia la ora potrivită băii de dimineață sau la cea potrivită unei vizite protocolare. Era teama nedemnă de el că va rata o întîlnire. Era așteptat „undeva". Nu știa *încă* unde, această ignoranță — simțea el bine — era nedemnă de el, de Tolstoi.

Scriitorul este în egală măsură *originea* și *urmarec* operei sale, el își face opera, după cum opera, odată făcută, îl face pe el. Scriem ceea ce sîntem, dar și sîntem ceea ce scriem. De la un moment dat mai departe, autorul este profund modificat de cărțile sale de-acum scrise — și poate „uitate" de el însuși. *Poezie și adevăr* nu este doar

Scanned with OKEN Scanner

autobiografia lui Goethe, ci biografia *cuiva* care scrisese „ca" Goethe. Nici un scriitor nu se mai poate desprinde de opera sa pentru a-și scrie liniștit și „obiectiv" memoriile. Scriitorul nu mai are amintiri „pure" ; cele scrise de el, pe temeiul acestor amintiri, în literatura sa, devin chiar amintirile sale. Scriitorul este un om care și-a pierdut „adevărata" identitate, un om care și-a anulat, prin creație și continuă invenție „literară", ființa *reală*. *Dacă* Dostoievski s-ar fi apucat să-și scrie memoriile, să ne dea de pildă portretul tatălui său, așa cum a fost acest tată „în realitate", ne putem oare serios închipui că asta ar mai fi fost cu putință *după* ce scrisese *despre* Feodor Karamazov ?

Cum ar arăta niște „sistematice" amintiri de familie ale unui romancier ca Liviu Rebreanu, despre tatăl și mama sa, despre surorile sale mai mici, concepute *după* reprezentarea familiei Herdelea în literatura sa, o literatură, nici vorbă, de ficțiune ?

O observație interesantă care s-a făcut despre jurnalul lui Marin Preda *Viața ca o pradă* (nu e întîmplător că se intitulează *roman !*) este aceea că reprezintă mai puțin un document, cît o prelungire a *literaturii* scriitorului, a tipologiei „livrești" în viața așa-numit autentică :

„Prozatorul vorbește despre personajele din cărțile sale anterioare (Nilă, Ilie, Paraschiv, Gheorghe, „omul chemat" din *Delirul*, Megherel etc.) ca de niște indivizi cu o stare civilă precisă și reia la persoana întîi scene pe care le-a narat înainte, indirect, în opera de ficțiune. Trecerea de la universul livresc la universul existențial se face fără nici o pregătire specială (...) Rar caz de identificare între literatura și existența biografică a creatorului (...) personajele, după ce au trăit o dată ca ficțiuni, mai vin a doua oară în fața ochilor noștri, identificabili într-o nouă narațiune ce își propune să deconspire literatura în umbra căreia a crescut." [1]

Viața documentar atestabilă a creatorului nu mai are consistență proprie, creația i-a absorbit-o complet, a extras faptelor orice pondere „reală", dîndu-le o pondere

---

[1] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, ediția a II-a, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

literară, mult mai mare, de o densitate superioară. În așa măsură e adevărat că literatura este nu numai mai puternică, dar după vorba naivă a lui G. Ibrăileanu „mai vie decît viața". Dacă literatura ar fi mai puțin vie decît realitatea, n-ar merita să existe, scrisul ar fi o îndeletnicire zadarnică. Literatura — asta se acceptă ușor — modifică „viața", modifică „datele realității" etc., dar ar trebui făcut un pas mai departe, ar trebui să se spună că aceste date și această viață, *modificate* rămîn ! Chiar și în conștiința creatorului însuși.

Dacă literatura ar fi expresia unor idei, practic *toate* ideile, *toate* tipurile și categoriile de idei ar putea fi exprimate prin ea, n-ar exista idee sau atitudine (inclusiv atitudinea politică, socială etc.) care să nu-și găsească o echivalență literară. Tot ce există *aici* ar exista, într-o traducere mai mult sau mai puțin simbolică, și *acolo*. Iată însă că „practic" nu se întîmplă așa ; numărul echivalențelor idee, atitudine — text literar este limitat. Care este explicația acestei limitări ? Literatura ca literatură, care produce în conștiință sentimentul unei împliniri, este mai receptivă la anumite idei și atitudini, mai puțin receptivă la altele și total refractară la unele. La acestea din urmă, formele și tiparele specific literare, manifestă o reținere, o crispare, o bruscă „închidere", de parcă ar simți că nu le pot, în nici un chip, îngloba și că nu au „ce face" cu ele. Asta dă de gîndit că literatura este un mod de a simți lumea, și nu un mod de a exprima ideile din lume.

Eminamente neproductive sub specia valorii (care implică totdeauna și producerea unor comoții ale conștiinței viu *afective*) sînt atitudinile și ideile care au drept consecință o limitare a condiției umane, a libertății umane, o subordonare a individualității, o anulare a singularității ontologice a ființei umane, o legitimare a inegalității și a injustiției. Nevoia noastră de a citi literatură vine, nu în ultimul rînd, dintr-o nevoie mai generală, adînc sădită în suflet, în conștiință, de a descoperi sensul integrator al condiției umane, caracterul ei de *totalitate* nediscriminatorie, universalitatea a ceea ce este „omenesc". Satisfacția „literară" este și urmarea unei regăsiri victorioase de

Scanned with OKEN Scanner

ordin moral, a îndreptățirii binelui. Împlinirea acestei cerințe a sufletului are adînci rădăcini *mitice*. Toate miturile lumii, toate vechile ei povești o confirmă.

Malraux a observat emoția specială trezită printre intelectualii și scriitorii lumii de apariția fascismului, cristalizarea rapidă, determinată de ei în primul rînd, a unei conștiințe antifasciste.

„Nu trebuie uitat că înainte de război s-a petrecut un fenomen care n-are succesor : antifascismul. Antifascismul a fost un fenomen considerabil, el a fost în fond cimentul alianței dintre Uniunea Sovietică și democrațiile apusene, iar intelectualii se simțeau foarte la largul lor în antifascism, care, la urma urmelor, nu e o doctrină, ci mai curînd o întruchipare a sentimentelor. Dar trei sferturi dintre intelectuali sînt oameni care au, într-o măsură enormă, relații cu sentimentele, și nu cu tehnicile."

Relații „cu sentimentele" au mai ales, printre intelectuali, scriitorii, autorii de opere. Lucrarea lor specifică pornește din aceleași surse profunde din care pornesc toate tentativele de justificare a unei esențe general-umane, a unei conștiințe a libertății ca imperiu specific uman. Nu există opere literare de valoare care să contribuie la diminuarea sau discreditarea acestei „esențe" și a acestei „conștiințe", și să fie echivalentul verosimil al unor idei, atitudini, doctrine respresive, restrictive în planul libertății umane, totalitare. Literatura pusă în serviciul unui legitimism al terorii nu este literatură.

A scrie bine, a evita să scrii rău. Cele două forme, după Tolstoi : să scrii banal, să scrii extravagant. Să fugi de banalitate, dînd în extravaganță ; și să vrei să fii „simplu" predîndu-te cu ochii închiși de fericire sinistrei platitudini (pentru că platitudinea este „diavolul" lui Gogol). Ispita este să scrii banal despre banalitate și extravagant despre extravaganță. Să scrii strălucit despre platitudine și plictiseală (ca Gogol, Cehov, Caragiale, Flaubert) și cu aerul cel mai banal despre extravaganță, lucruri ieșite din comun, asta, da, se mai poate.

Scanned with OKEN Scanner

A lua prea în serios banalul, cum face scriitorul pe care-l citesc acum, implică riscul de a deveni *tu însuți* banal. Viața plată a unor oameni plați, scrisă plat, cam la nivelul ei și al lor ; să zicem, în plus, cu ceva atitudine „critică" și cu oarecari suspine dramatice, vrînd să sugereze : nu e bine, nu e bine. Dorința de a „evada" din banalitate prin păcat, viciu, rătăcire, cea mai tipică expresie a banalității. La fel de mediocru ca absența păcatului, a rătăcirii, un conformism la fel de lamentabil ca și cel de care fuge îngrozit. Banalitatea nu poate fi scrisă banal, ea are vrajă, poezie, muzică, ritm, suflu, un foarte mare suflu, niște caracteristici „literare" așadar, deloc banale, înaripare, forță, inventivitate, neprevăzut, aventură.

Cîtă pornire *naturală* și cîtă decizie de *a face*, în destinul unui scriitor, al unui scriitor *cu destin* pînă la urmă (și indiscutabil) de scriitor ? În unele cazuri, pornirea lipsește sau pare a lipsi cu desăvîrșire. Ion Barbu povestește că a devenit poet pentru a-i dovedi unui prieten (Tudor Vianu) că *poate*, într-adevăr. La douăzeci de ani de la angajarea pariului, prietenul — ce dovadă mai limpede că pierduse — consacra cîștigătorului o solidă monografie : *Poezia lui Ion Barbu*. Caz, s-ar zice, de stîrnire artificială a voinței, de simulare victorioasă : simulezi atît de *bine* că ești poet, încît devii poet, masca e atît de bine fixată încît se substituie pînă la urmă figurii — lucide — pe care vrea s-o acopere și s-o nege. Au fost aici puterea deciziei și încordarea provocării simulatoare adevărata cale de acces la operă ? Într-un sens, da, numai într-un sens, limitat. Ion Barbu ilustrează, cu pariul și cu biruința sa finală, o categorie mai cuprinzătoare decît „cazul" în sine, neobișnuit mai ales prin faptul *divulgării* sale ; puțini se hotărăsc la confesiuni pe această temă, din firească teamă a compromiterii. Poetul era însă atît de sigur de sine și de valoarea poeziei sale, încît și-a zis că nu riscă nimic, dînd cărțile pe față. Categoria la care trimite cazul său este a poeților fără pornire naturală, nu însă și fără *natură* poetică. Scriind versuri sau nu, parnasian sau hermetic, matematician sau orice altceva, Ion Barbu era un tipic temperament poetic, o *existență* de poet, înainte de a fi autor

Scanned with OKEN Scanner

de poeme. Nu se poate vorbi, nici în cazul său, de o simulare a vocației, cel mult de hotărîrea de a și-o manifesta prin înfrîngerea unei orgolioase indiferențe față de realizarea vocației în imediat ; o indiferență și o detașare de formele degradate ale „concretului" ce relevă în mai mare măsură decît întîmplătoarele versuri, figura poetului.

Este greu de spus dacă și în ce măsură anume scriitorul este înzestrat cu un simț special, al *literarului*, artistul în genere cu simțul a ceea ce este eminamente *artistic*. Alunecarea într-o convenție a literarului, a artisticului ar fi prima urmare nedorită a acestei facilități „naturale", orientative. Mai sigur pare a fi altceva, că scriitorul este dotat cu simțul a ceea ce *nu este* literarul, artistul în genere cu un special reflex al neartisticului, care le îngăduie să evite zonele nefertile din punctul de vedere al potențialului creativ. Autorul fără talent nu dispune de acest simț, pentru el — ființă inocentă — deosebirea nu există, problema nu se pune și nici nu are cum.

Această observație se cere înscrisă într-o sferă mai generală a vieții spirituale (în totalitatea ei), de care, într-un fel sau altul, scriitorul, artistul se simt intim atașați, intim dependenți. Omul cu viață spirituală se deosebește de celălalt nu, în primul rînd, pentru că ar avea capacitatea de a se instala ferm, din reflex, în zona spre care aspiră din toate puterile, ci pentru că, în primul rînd, are conștiința a ceea ce nu este „cu adevărat spiritual", a ceea ce constituie o abatere, o absență, un lucru nepermis. Tot astfel cum omul moral dispune de simțul a ceea ce este amoral sau imoral, și are conștiința vinei, a „păcatului" de ordin moral, autenticul scriitor simte pericolul „neliterarului", are vie în sine conștiința sa. El resimte „neliterarul" ca o culpă apăsătoare, ca pe un păcat, un lucru de neîngăduit, de care trebuie să se ferească. *Celălalt* nici nu-și pune problema aceasta ; el trece cu inocență dintr-o sferă în cealaltă, neștiind măcar că există o astfel de trecere. Scriitorul de talent nu știe foarte exact ce trebuie să scrie, de aici dificultatea de a scrie, totul aici depinde de el, dar știe ce *nu* se scrie, ce nu prezintă interes din punctul

Scanned with OKEN Scanner

de vedere al literarului, al artisticului, ce *nu se cuvine* scris, pentru că odată scris, indiferent care ar fi echivalentul *real*, devine brusc banal, sărac, inexpresiv ori strident, lipsit, într-un cuvînt, de orice noimă „literară".

Mai trebuie observat că relația dintre literar și ne-literar, artistic și ne-artistic nu constituie o relație dată, rigidă, un fel de normă pre-scrisă, ci o realitate subtilă, intens dinamică pe care fiecare scriitor adevărat o inventează pentru sine, făcîndu-ne să participăm la ea cu sentimentul unei experiențe a ineditului. Hotarul între cele două sfere este nestatornic, un „loc" inepuizabil în posibilități de opțiune. Există reflexe ; dar nu există interdicții dinainte date, care ar limita șansa *descoperirii*. Fiecare scriitor descoperă pentru sine resursele de legitimitate literară ale realului. Și ceea ce este neliterar pentru unul poate fi, în sistemul de referințe al celuilalt, întru totul literar. Evoluția literaturii nu este pînă la urmă decît progresia continuă a recuperărilor, multiplicarea teritoriilor „literarului", a ceea ce poate fi considerat „demn" să participe la ordinea ideală a literarității ; chiar dacă *ieri* n-a fost și chiar dacă n-a fost pentru altul, pentru toți ceilalți, pentru istoria și pentru conștiința literară a epocilor precedente.

Mediul originar și „prima" structură a unui scriitor pot fi confirmate, pot fi abandonate sau violent contrazise de maturitatea sa. În toate trei cazurile, sumar enumerate aici, ele sînt deopotrivă de importante și de cele mai multe ori (prin evoluție lentă ori prin răsturnări spectaculoase) hotărîtoare. Scriitorul se formează prin *desfacere* înceată, organică, a nucleului inițial sau prin opoziție, prin *desprindere* de acest nucleu în care încetează a se mai recunoaște. Situația primă este frecventă, mai rare — și mai interesante pentru analiza structurilor creatoare — sînt situațiile din ultima categorie.

Revelator la maximum este cazul lui J.-P. Sartre. Punctul de pornire al carierei sale (privit cu ironică stupefacție în *Les mots*) este un triumf al gratuității, al iresponsabilității morale, al scrisului „în sine". Micul Sartre e un scriitor format, ajuns la blazare. El n-are nimic de spus, dar *știe*

Scanned with OKEN Scanner

să scrie. Tot imitînd cărţile citite, tot respirînd ambianţa de cultură a familiei, tot vrînd să facă plăcere celor din jur şi să se ilustreze, pentru că este tare ambiţios (*aşa* va rămîne, în ciuda radicalei schimbări înregistrate în „concepţia" sa literară), devine stăpîn pe *cuvinte*, un maestru precoce, cît se poate de antipatic. Nu are importanţă ce scrie, totul este să scrie bine. Ajuns scriitor adevărat, se îndepărtează cu nespusă oroare de cel ce a fost : un mic monstru al ambiţiei literare *gratuite* şi devine cel mai înverşunat partizan al literaturii *responsabile ;* al bine-cunoscutei „angajări". La fel de obsedat însă de *realizare.* Şi de cuvinte ! Fascinaţia sa pentru Flaubert spune ceva.

Şi încă o dată : cum se naşte opera ? Să zicem aşa : dintr-un obstacol, dintr-o piedică învinsă. Ceva nu merge deloc şi începe *deodată* să meargă bine, foarte bine. Aceasta e, pentru artist, fericirea, singura ce i s-a dat. Beethoven : „Mă simt fericit ori de cîte ori izbutesc şi mă ridic deasupra unui obstacol."

Artistul simte *obstacolul* nu numai ca pe ceva chinuitor şi de neînvins, ci, în egală măsură, tocmai pentru că este chinuitor şi iritant, ca pe un loc *fertil*, în care simte nevoia să revină şi, fascinat de ce percepe în adîncul său, să sondeze.

Marin Preda n-a inclus schiţa *Salcîmul* în volumul său de debut, simţea că aici se ascunde ceva, un lucru care i se opune şi asupra căruia va trebui să stăruie. A include povestirea aceasta într-un volum, ar fi însemnat, pentru el, să claseze cazul. Ori el voia, dimpotrivă, să-l deslușească, pînă la capăt. Din această „îndărătnicie" s-a născut *Moromeţii.*

„*Salcîmul* era însă un cod care nu trebuia divulgat. Scena cu doborîrea lui îmi apărea acum ca o poartă pe care dacă ştiam s-o deschid intram pe un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă pe care o cunoşteam şi pe care o puteam povesti. Cum s-o deschid ? m-am întrebat. Bine, dar nu era deschisă ? Atunci, în '42, cînd publicasem cele trei pagini, nu-mi apăruse această poartă în faţă ? Nu fusesem adînc tulburat cînd acest falnic copac căzuse ? Tatăl meu nu era deloc vesel în dimineaţa aceea. Ce i se întîmplase ?"

Scanned with OKEN Scanner

Iată de ce *Întîlnirea din pămînturi* trebuia să apară fără *Salcîmul* ; aici se ascundea ceva, în acest punct nedesluşit era îngropat, de viu, romanul *Morometii* şi scriitorul trebuia să ajungă la el, să-l salveze, să-l elibereze din strînsoarea *uitării*, să-l aducă la viaţă. Publicată în volum, schiţa *Salcîmul* ar fi împietrit acolo şi n-ar mai fi germinat acolo şi n-ar mai fi germinat niciodată în marele roman. Spre care, dincolo de obstacol, deschidea o uşă secretă.

O istorie a vieţii literare (de obicei se face istoria operelor) ne-ar arăta un spectacol al „cruzimii" cu forme radicale de neînchipuit ; o astfel de istorie ar avea meritul de a submina istoria literară obişnuită, în care autorii stau cuminţi alături şi în succesiune, înscriindu-se în comode categorii, pe *secole*, *şcoli*, *stiluri*, *ideologii* etc. şi ar denunţa latura slabă a clasificării. Ar fi o indicaţie plină de adevăr asupra supremaţiei *unicului*, al particularului ireductibil, uneori sălbatec de „personal", asupra *categorialului* care, în literatură, este doar o convenţie utilă, nimic mai mult. Fiecare operă de valoare, singulară fiind, le contestă pe celelalte cu care s-a nimerit să fie contemporană. Studiul vieţii literare pune foarte bine în lumină aceste incompatibilităţi care nu trebuie să ne sperie, pentru că sînt în firea lucrurilor, şi nici nu trebuie să ne împiedice ca privind de la oarecare înălţime (a posterităţii etc.) să surprindem, dimpotrivă, tulburătoarea unitate profundă ascunsă în operele cele mai diferite, în opoziţiile cele mai violente. Dacă ar duce pînă la ultimele consecinţe deosebirile şi incompatibilităţile operelor, autorii lor ar fi într-un război continuu, război în toată regula (*polemos* la origine chiar asta şi înseamnă, război curat). Să nu ne neliniştească prea mult această perspectivă ; răul cel mai mic în această lume ar fi ca tendinţele natural agresive ale subiectivităţilor, personalităţilor şi „ideilor" umane să se manifeste în felul cum se manifestă într-o viaţă literară normală, în polemici şi în reciproce contestaţii.

Ideile şi operele conţin astfel de latenţe agresive ; se întîmplă ca ele să iasă la suprafaţă şi să se înfrunte deschis, într-un conflict brutal, în care partenerii nu prea stau

Scanned with OKEN Scanner

să-și aleagă armele, lovind cu tot ce le stă la îndemînă, adesea fără nici o preocupare de loialitate.

În manualele de școală și în istoriile literaturii, Voltaire, Rousseau, ș.a. se prezintă alături într-o fericită consonanță, alcătuind laolaltă stenicul și înfloritorul secol al luminilor. Voltaire și Rousseau însă s-au confruntat cu incredibilă înverșunare și înainte de a o face ei ca persoane fizice și intelectuale s-au confruntat operele lor și modurile lor particulare de a vedea lumea, de a înțelege literatura, romanul, teatrul. Dacă ei ca persoane n-ar fi făcut-o, ne-ar lipsi oare motivul de a constata teribila neasemănare (total abătută spre luptă și poftă de „distrugere" reciprocă) a operelor și spiritelor lor? Poate că, în absența polemicii pline de cruzime pe care — cu adevărat — au purtat-o, lovindu-se și defăimîndu-se fără curțare, într-un stil cu totul și cu totul necivilizat, poate că nimic nu s-ar fi schimbat. Incompatibilitatea tăioasă dintre două mari personalități ale „luminilor" ar fi rămas aceeași; ne-manifestă, dar la fel de reală. Ieșind la suprafață ne face să asistăm la un spectacol uluitor. Dezacordul literar și de idei „degenerează" repede în atitudini cumplit agresive și într-o ură (să nu evităm cuvîntul) reciprocă, nedemnă s-ar zice de niște lumini și de un întreg secol al luminilor. Nu este de ajuns că se înfruntă, aceste lumini, pe față, „polemizînd" pe viață și pe moarte, dar uneltesc și în ascuns, își caută aliați pe care i-ar dori la fel de porniți împotriva adversarului literar, prezentat ca un tîlhar la drumul mare.

„Nu voi îngădui (afirmă Voltaire într-o scrisoare adresată domnului Damilaville, 22 aprilie 1761) ca un alde Jean-Jacques, o slugă a lui Diogene, să huleaască din fundul butoiului său împotriva comediei, după ce el însuși a scris comedii, dintre cele mai proaste; ca această puș-lama să aibă neobrăzarea să-mi scrie că lovesc în bunele moravuri ale țării sale și să-și dea aere că-și iubește țara (care-și rîde de el); ca, în sfîrșit, după ce și-a schimbat de trei ori religia, ticălosul acesta să urzească intrigi (...) Toate aceste purtări ne arată că *avem de-a face cu nebunul cel mai dezgustător pe care l-a întîlnit vreodată* (s.n.) Domnul marchiz de Ximénès, de fapt, s-a înjosit

Scanned with OKEN Scanner

acoperindu-i de ridicol plictisitorul și necuviinciosul său roman [1]. Romanul acesta este o defăimare fără nici un haz îndreptată împotriva națiunii care nu-l lasă pe autor să moară de foame."

Și mai departe : „omul acesta de nimic" ; „Jean-Jacques se înhăitează cu doi neisprăviți" și : „Ticălosul ! Ticălosul !", toate într-o singură scrisoare, de nici două file.

„Fiindcă există un dezgust al scriitorilor pentru propria lor operă. Numai mediocrii nu simt aceasta, pentru că trăiesc prea mult alături de opera lor."

Aceste cuvinte sînt din G. Călinescu, pe care nimeni nu l-ar putea bănui în fața literaturii de o atitudine „existențialistă". Dar și el acceptă, și chiar promovează „dezgustul" de operă, de propriul text, inaccesibil mediocrității literare. Dar că explicația lipsei, la cei mediocri, ar fi prea marea *apropiere* de operă, mi se pare inexact. Dimpotrivă, dezgustul tocmai în apropierea de text, pînă la exces, își are rădăcinile. Eul nu se suportă, pe sine, cu ușurință, așa cum se întîmplă la cei mediocri. Este o ameteală a „profunzimilor", a „intimității" cu sinele, aceea care provoacă dezgustul și dorința de a fugi, de a ieși la suprafață din adîncimea intimității.

Succesul, insuccesul, în ce măsură acționează, în bine sau în rău, asupra puterilor scrisului și ce rol joacă, unul sau celălalt, în formația unui scriitor ? În rău acționează și succesul și lipsa de succes dacă se permanentizează și în bine dacă prezintă dubii, treceri și intermitențe. Succesul continuu — sau prea des repetat — tocește gustul singularității, al „izolării", absolut necesar scriitorului în faza sa activă și în același timp stabilește față de realitate o distanță prea mare, slăbind simțul realității, întărind șansa iluzionărilor de tot felul, a percepției false. Dar și insuccesul repetat sau constant — pe care mulți, în compensație, înclină să-l exalte și chiar să-l mitizeze, poate deveni, de la un moment dat, periculos, un factor de deze-

[1] Romanul pe care cineva, chiar dacă-l acoperă de ridicol, încă se înjosește (vorbind despre el) este *La Nouvelle Héloise*.

Scanned with OKEN Scanner

chilibru, sursa unei false conștiințe de sine. Se crede că eșecul repetat descurajează, uneori se întîmplă și așa, dar de și mai multe ori altceva se întîmplă, un lucru neașteptat : ideea de sine a celui astfel încercat se înalță vertiginos ; continuitatea (sau iluzia) injustiției literare, ne face vanitoși, naște senzația nefericită a unui mare destin, care trebuie *suportat*. Eșecul își are savorile sale, tot așa de îmbătătoare cum sînt cele secretate de succes. Succesul și insuccesul sînt momente necesare în formația unui scriitor, cu o condiție, să fie „urmate" de un examen critic și de trezirea, în fine, la realitate. Și unul și celălalt ar trebui să cunoască, drept revers natural, o astfel de „trezire", moment al adevărului care, abia el, după ce beția (satisfacției, eșecului) a trecut, întărește sufletul.

Compromiterea prin abuz. Un scriitor bun descoperă ceva, o temă, o zonă a realității, un mod de a face și de a spune, alți zece se năpustesc, exploatează sîngeros descoperirea, pînă ce izbutesc să o bagatalizeze. Este tendința cea mai agresivă a spiritului „literar", urmărind pe toate căile, la nivelul instinctului cu deosebire, și cu voioasă inconștiență, sau cu secreta conștiință satisfăcută a răului, defăimarea ideii de literatură, anularea descoperitorului într-o masă de mediocritate lîncedă. Ar trebui psihanalizat acest reflex al agresuinii, expresie a unei tipice frustrări, frustrarea de talent. Complex răzbunător, viguros exprimat în acțiunea mediocrității literare, dusă înainte, spre victorie, de un mare suflu al contaminării, a pastișei deformatoare, de energia fără pereche, dezlănțuită, a discreditării meritului.

Progresul marcat cu orgoliu de o epocă literară — și de fiecare epocă a *lecturii* literare — nu este adesea decît *suma* împietrită a prejudecăților acelei epoci, mica provizie de erori în care staționează, nevrînd să vadă altceva, mîndră că ea le-a descoperit, sunt *propriile* ei erori, cum să se despartă de ele ? Cu inima ușoară, s-ar zice, așa trebuie să se despartă. Dar această „ușurință", calea cea mai simplă, pare cel mai greu de realizat ; o cale *închisă*, de nestrăbătut.

Scanned with OKEN Scanner

O astfel de prejudecată urmărește destinul actual al operei unor mari scriitori, socotiți a fi „depășiți" de teribilele noastre progrese în materie de literatură, de artă literară, de tehnică literară. Nimeni nu mai scrie „ca ei", nimeni mai ales, nu-i mai citește sau nu mai vrea să recunoască, descchis, că-i citește. Pe Dickens îl mai citesc copii cu mare plăcere, pe Mark Twain amatorii de divertismente umoristice, pe Sadoveanu îndrăgostiții de tihnă și viață (provizoriu) naturală, pe Sainte-Beuve, tot felul de lectori arierați. Trebuie să se producă o „redescoperire", luată ca o mare surpriză, ceva foarte pe gustul snobismului superficial (pentru că există și un altfel de snobism, mult mai interesant) pentru ca optica generală să se modifice.

Trebuie să vină, neapărat, cineva cu „autoritate", care să-i redescopere...

În biografii și monografii, viața scriitorilor curge continuu pentru a se întrerupe, a face o pauză, cînd scriitorul se așează la masa de lucru. În biografiile dedicate de H. Troyat lui Gogol, Tolstoi, Pușkin, abundent documentate și elegant construite, scriitorii se nasc, au o familie, merg la studii, trec prin diverse întîmplări, apoi seria evenimentelor se întrerupe, scriitorii încetează a mai participa la propria lor viață spre a compune *Război și pace*, *Suflete moarte*, *Evgheni Oneghin*, apoi trăiesc din nou, Tolstoi se ceartă cu Turgheniev, Pușkin petrece și scoate reviste, Gogol călătorește în Italia, apoi din nou cursul vieții lor se întrerupe, și ei scriu *Ana Karenina*, *Corespondența cu prietenii*, *Căpitanul de poștă*, apoi trăiesc din nou, iar scriu, lasă scrisul, trăiesc etc. Mai interesant și mai adevărat ar fi ca operele să fie incluse existenței lor biografice și sufletești, întrucît ele — și nu întîmplările adesea comune — sînt principalele *evenimente* ale vieții lor. Ei nu-și întrerup viața pentru a scrie, ci trăiesc mult mai intens, în continuarea vieții lor, scriind. Lucrul cel mai important care s-a „întîmplat" lui Tolstoi, Gogol, Pușkin, Eminescu, Goethe sînt operele pe care le-au scris. Ei toți își precipită existența în scris și sînt mai vii, în ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

scriu decît în atîtea alte întîmplări. Viața lor ia atunci *forma* care se numește *Faust, Părintele Serghei, Mantaua.* Artistul nu-și suspendă trăirea scriind, ci și-o intensifică. A scrie — în deloc mai mică măsură decît a trăi — este desfășurare de energii, este acțiune, țesătură de evenimente. Indiferent de cantitatea întîmplărilor trăite, ziua unui scriitor este mai *plină* de întîmplări decît a ne-scriitorului, el nu e numai omul care scrie „cu talent" despre ce i s-a întîmplat, ci, în primul rînd, omul căruia i se întîmplă, în cuprinsul unei zile, lucruri extraordinare. În felul cum trăiește, se „vede" scriitorul chiar înainte de a se instala să scrie. Vocația literară este un atribut al trăirii înainte de a fi o facilitate sau o specificitate a scrierii. Gundolf merge pînă acolo încît afirmă că scriitorului i se întîmplă alte lucruri decît celorlalți, cu oarecare moderație și cu un plus de realism s-ar putea spune că i se întîmplă aceleași lucruri, numai că puțin altfel ori cu totul altfel. Dar afirmațiile sale, pline de exaltare spirituală sînt mai stimulatoare, oricum, pentru meditația noastră decît banalitățile mai mult sau mai puțin judicioase privind puterea de „transfigurare" de care dispune omul de talent, capabil — doar atît — să ridice la măsura de aur a artei ceea ce oricui i se menește să trăiască.

„Omul care nu este artist crede că artistul, poetul, trăiește aproximativ ceea ce trăiește și el, poate doar cu o notă puțin mai aventuroasă și mai bizară, avînd pe deasupra și o însușire accidentală, întîmplătoare, darul de a putea întruchipa aceste trăiri în tablouri, poezii, lucrări muzicale, așa numitul „talent". Lucrul acesta este adevărat pentru covîrșitoarea majoritate a creatorilor de tablouri, poezii, nu însă pentru adevăratul artist, pentru adevăratul poet care se ivește odată la un secol."

Lăsînd exaltarea la o parte, crede cineva în mod serios că M. Eminescu trăia cam aceleași „evenimente" ca Matilda Cugler și Carol Scrob, numai că el, ca artist de geniu, avea capacitatea de a le reprezenta într-un fel propriu ? Trăiau Tolstoi și Dostoievski aproximativ ce trăia oricare contemporan al lor, aparținînd, să zicem, aceleași categorii sociale, intelectuale etc. ? Parcă nu.

Scanned with OKEN Scanner

Neliniștea dinaintea scrisului, cea din primele momente, poate fi provocată de senzația vidului, a „dispariției" oricărui gînd fertil și — dimpotrivă — poate fi o angoasă a plinului, a complexității direcțiilor care solicită, fugind fiecare în altă parte și producînd pînă la urmă aceeași impresie de anulare, de dispariție. Se vorbește de spaima care-l cuprindea pe Leonardo de cîte ori voia — și se apuca — să picteze. Putem presupune că spaima aceasta era provocată de amîndouă motivele posibile. Pentru că ele se conjugă în ridicarea unui obstacol la puterea doua, în fața căruia artistul, cu cît este mai mare, ar avea toate temeiurile să capituleze. Fie că *nu vede* ce are de făcut, fie că *vede* prea mult, prea mult și prea adînc, dificultatea e aceeași. Dar dacă abandonează, neliniștea nu piere ci, abia atunci, devine insuportabilă. Să înceapă e greu și să nu înceapă e și mai greu.

Se ridică întrebarea — simplă, dar nici cele simple și naive nu trebuie evitate, pentru că din puterea lor se nasc răspunsurile complicate — de ce un scriitor care, în definitiv, face cărți pentru a-și comunica în ele experiența de viață și experiența sufletească și a spune adevărul despre sine, simte nevoia să scrie „literatură", de ce nu se exprimă prin atîtea moduri care par mai potrivite revelației adevărului ? Pentru că forța de revelare a acestor moduri „directe" este foarte *limitată*, în ciuda aparenței de sinceritate deplină, a senzației de adevăr integral pe care o dau.

În introducerea memoriilor sale (*O viață de om — așa cum a fost*) N. Iorga numește cît se poate de limpede *limitările* la care acest gen obligă pe autor :

„A scrie o autobiografie — și m-am gîndit deseori la aceasta — mi-a părut la urmă un lucru jenant (...) Dacă vorbești de oameni încă vii — și ce repede ne trecem, ca niște umbre triste pe ecranul veșniciei ! — atingi lucruri care-i dor — și de ce să adaugi la durerile pe care trebuie să le cauzezi alte dureri pe care nu ți le cere nici o datorie, nu le pretinde măcar un interes care să se poată mărturisi. Atingi și lucruri bune din viața lor, al căror farmec dispare îndată ce-l află și alții (...) Dar de tine poți

Scanned with OKEN Scanner

vorbi, de tine într-o anume privință. Te cunoști prea bine ca să te poți lăuda prea mult. Ai atîta milă de tine ca să nu te înfățișezi mai rău decît ești. Împrejurări ca ale altora de ce le-ai mărturisi ? Împrejurări ca ale nimănuia, ele sînt adesea în domeniile unde nimeni n-are voie să se uite. De ce ne-am scoate în vitrină fericirile, care și cîte au fost, de ce ne-am striga în piață cască-gurilor sfintele noastre dureri ?"

Aceste inconveniente și limitări, pudori ale sufletului și inerente rațiuni morale, literatura le cunoaște și ea, poate în egală măsură cu memorialiștii ca și confesiunile, numai că spre deosebire de ele are putința de a le transgresa și poate chiar pe aceea de a scoate din libera lor înfruntare, din lovirea de obstacolul atîtor rețineri, o energie a adevărului revelat mai mare decît cea declanșată de modurile expresiei nemijlocite.

Dintre vorbele spuse fără prea mare convingere în mici eseuri ocazionale, vorbe care în tratatele estetice devin demonstrații de anvergură, bine puse la punct, aleg pe aceasta : arta pătrunde mai adînc în inima realității decît documentele reale, în sufletul omului mai adînc decît psihologia specializată etc., etc. Sînt adevăruri care riscă să devină idei curente, fără putere, înainte de a fi fost serios *crezute* ! Ar merita, poate, altă soartă decît aceea de penibil clișeu semidoct, de o răspîndire pe cît de întinsă pe atît, proporțional, de convențională. Dar aceste șabloane nu mint, aceste venerabile fraze ar trebui „descojite", să li se scoată, la suprafață, miezul aprins.

Privești jurnalele de actualități ale timpului : Hitler, la tribună, vorbind mulțimii exaltate, auto-dafeuri, Viena primind în delir trupele ocupante. Privești cu ochi dilatați de interes : *nu înțelegi nimic.* Citești memoriile oamenilor timpului, ai senzația că pricepi ce se întîmplă, dar, de fapt, odată încheiată pasionanta lectură, singur cu tine trebuie să-ți mărturisești : *nu înțeleg nimic.*

Dar citești *Procesul* lui Kafka, *Oameni fără însușiri* de Musil, *Doctor Faustus* de Thomas Mann, aici senzația de *înțelegere* a ceea ce s-a întîmplat nu e înșelătoare ca în cazul torentului documentar. Acest torent, să fim liniștiți,

Scanned with OKEN Scanner

nu poate cotropi domeniile literaturii și nu se poate substitui, nu poate nici măcar concura — decît sub specia provizoriului — misterioasa suveranitate a Cuvîntului. Suveranitate deplină — nepericlitată *din afară* — asupra domeniilor adevărului.

Despre *Lazare*, același gînd ațintit la omul de statura monumentală, predicînd *grandoarea* la un nivel parcă supraomenesc — și acum, în aceste file de jurnal, tîrîndu-se jos în întuneric, sprijinindu-se de mobile, de pereți, cu picioarele muiate, în căutarea unei sonerii salvatoare, în camera de spital de unde, poate, nu va mai ieși. Fusesem, în linii generale, de acord cu observația lui Ilya Ehrenburg din memorii, ele însele redactate în anii prăbușirii fizice, simțisem și eu o *reținere* în fața „măreției" exagerate ; „Slăbiciunea lui Malraux stă în altceva : personajele sale trăiesc și noi suferim cu ele, suferim pentru că ele suferă. Dar nimic nu ne face să simțim necesitatea unei asemenea vieți și a unor asemenea suferinți. Izolați de lumea în care trăiesc, acești eroi ne apar ca niște romantici exaltați."

Dar *Lazare* face să se tulbure în noi această omenească rezervă. Cine trăiește — iarăși — *pînă la capăt* în această tensiune împotriva morții, de care e dezgustat și pe care o disprețuiește, tîrîndu-se pe jos în fața morții triumfătoare oricît ar fi ea de disprețuită, face să se clatine în tine ideia că ar fi vorba doar de atît, de eroi puternici și izolați și de un romantism *exaltat*. E altceva atunci.

Dar ideia însăși, care încetează de a fi doar o ideie, de a ține *anti-memoriile* la zi pînă în clipa agoniei, pînă la ceasul morții disprețuite ? Mai mult încă, a fi și *aici*, a fi și *acum* la fel de credincios Artei, cu acele fraze mîndre, marmoreene din articularea cărora se alcătuiesc marile cadențe ale operei ; a fi *artist*, aici, acum, la capăt, pe brînci, ca și cum ar fi singurul lucru ce-ți rămîne, singura replică. Capătă profunzimi teribile, generate de aceste împrejurări extreme (și încă e prea puțin spus : extreme), o frază pe care Malraux a repetat-o toată viața ; și iată,

Scanned with OKEN Scanner

o spune și înaintea morții *sale* : „La seule reponse à la mort, c'est l'art."

Sub aparențe neînchipuit de rezonabile, calm surizătoare, se ascunde una din problemele cele mai tulburătoare ale meditației estetice, una din acele probleme care, gîndite în ultimele consecințe, tind să spargă marginile cadrului strict estetic, pentru a neliniști spiritul în generalitatea sa și a zdruncina, cîtă vreme e pusă cu seriozitate, întreg edificiul reprezentărilor noastre asupra personalității umane și a relațiilor ei cu lumea : problema *multiplicității* eului creator. M-am izbit întîia oară foarte serios de ea trebuind să accept în *Gogol sau fantasticul banalității* că același „autor", cam la aceeași epocă, în plină tinerețe, scrisese *Taras Bulba* și *Nasul*. Chestiunea e aparent simplă, bunul simț o rezolvă curent în cadrul banal, unanim acceptat, al complexității eului artistic, al diversității unui mare talent normal polivalent.

În realitate, nu o rezolvă, ci vrea să scape mai repede de neliniștitoarea ei acuitate.

Multiplicitatea „auctorială", metamorfoza eului creator în înfățișări *total* diferite, adesea divergente pur și simplu sau mai mult decît divergente : fără legătură vizibilă între ele, a unuia și aceluiași autor capabil de o diversitate de afirmări ce pot merge pînă la ruperea unității, pînă la senzația de scindare a personalității, ar trebui să provoace în noi o stare de perplexitate infinit prelungită, o stare de intensă derută.

Simți într-adevăr că e una din acele probleme „ciudate" care fac să alunece terenul, oricît de solid, de sub picioarele bine înfipte în el, ai senzația, luînd contact cu ea, că „lumea" tradițională, constituită, a „literaturii" cu opere și autori cu tot, se clatină ; cel puțin pentru o vreme, pînă ce spiritul prevenit de pericol începe să-l respingă, așa, dintr-un înrădăcinat și viclean instinct al conservării. începe, adică, să furnizeze, experimentat cum este, o mulțime de argumente liniștitoare, de explicații, plauzibile, sfîrșind prin a repune în drepturi spațiul estetic securi-

Scanned with OKEN Scanner

zant, o clipă amenințat să se pulverizeze, dar serios de tot amenințat.

Pe scurt, ar fi vorba doar de atît, de capacitatea unui scriitor, deobicei a unui mare scriitor, de a lua diverse *înfățișări*, de a fi, dintr-odată, *altul*, de a compune mai multe feluri de opere, adesea fără legătură între ele. Sau cu o legătură ce se dezvăluie, poate doar iluzionîndu-ne că se dezvăluie, la o analiză atentă, ca fiind emanația mascată a aceleiași personalități, identice cu sine sub aparențele cele mai spectaculos diferite. În firea acestor analize, din care meditația critică și-a făcut o specialitate, este că pot, pînă la urmă, dovedi *orice*.

Problema aceasta, încă o dată, e însă mult mai bizară decît pare și decît rezultă din desfășurarea obișnuitelor analize estetice.

Prima observație la care ne obligă o reflecție mai aprofundată a conținutului ei, se referă la caracterul de *autenticitate* a expresiei artistice. Opera își „exprimă" cu toată sinceritatea autorul, dar ce se întîmplă dacă operele sînt necrezut de felurite, de o eterogenitate totală și dacă structura unei opere este dezmințită — sau pusă în discuție — de structura celeilalte opere, aparținînd, totuși aceluiași autor ?

Dacă, spre a lua un caz abstractizat la maximum, într-una din opere lumea e *plină* iar în cealaltă ea este *goală* ; plină de sens și de realitate într-una, goală de sens și de realitate în alta. În care din ele *s-a exprimat autorul* ? Care expresie din cele două sau mai multe constituie o imagine profundă și care o mistificare a eului, o tentativă de *asumare* atît de reușită încît pare — și este ! — perfect verosimilă ? Și ce se întîmplă, spre a face un periculos pas mai departe... dacă expresia psihologic mistificată, în raport cu eul așa-numit „autentic" al creatorului ei, este mai vie și mai puternică, mai *convingătoare* într-un cuvînt, decît cealaltă, psihologic validă ?

Shakespeare și Gogol, Eminescu și Caragiale, Flaubert și Balzac ș.a. sînt autori atît de multipli și de polivalenți încît unele dintre scrierile lor în comparație cu altele, cele

Scanned with OKEN Scanner

mai multe, par a fi ieșit din alte mîini. Și totuși nu, aceeași mînă le conduce. „Paternitatea" tuturor atribuirilor este garantată, dar explicația cam lipsește. Cum se produce — și cum de e *posibilă* în genere — ruptura ? Pentru că despre o ruptură e vorba, oricît s-ar strădui conștiința estetică, dornică de confort, să ne convingă că e vorba „doar" de o foarte explicabilă și întru totul firească diversitate.

Un caz *limită* pentru problema aparent solubilă a multiplicității eului artistic (a acelui profund, a celui productiv în planul estetic) îl constituie existența unui mare scriitor portughez modern : Fernando Pessoa, o existență literară materializată în mai mulți autori, fiecare cu opera, cu stilul, cu biografia, cu *numele* său. Pessoa cu eteronimele sale : Alvaro de Campos, Richardo Reis, Alberto Casiro duce la ultimele consecințe o situație virtual existentă în foarte multe alte cazuri : nemărturisite. În Pessoa — ca în orice mare scriitor — sînt *mai mulți* autori, fără asemănare evidentă. Într-adevăr : *je est un autre*, niciodată nu s-a perceput mai pe viu ce vrea să spună celebra vorbă-obscură a lui Rimbaud. „La rigoare, a vorbi despre Fernando Pessoa înseamnă a comenta de fapt scrisul a patru poeți diferiți" [1] scrie M. Papahagi. Și mai departe : „Parafrazînd : cel care sînt nu sînt eu, ci *altcineva*, deosebit de mine, cu biografia și trăsăturile sale proprii ; realizarea mea ca altul este de fapt *irealizarea mea ca mine însumi* (s.n.). De aici tensiunea, anxietatea, cu atît mai mult cu cît aceste fantasme ale alterității sînt precis databile. În 1912 se naște Ricardo Reis ; în 1914 Alberto Casiro, poet „bucolic", născut spontan, după ce încercările de inventare a sa pentru a juca o farsă eșuaseră. După aceea simte nevoia să scrie ca Fernando Pessoa. Din dorința de a găsi ‚discipolii" patriarhului Casiro, îi subsumează acestuia pe Reis și pe Alvaro de Campos, născut, acesta din urmă, „dintr-o singură răsuflare".

Bizarul F. Pessoa, care a riscat ceea ce alții nu îndrăznesc să riște : asumarea deschisă a alterității, își ex-

---

[1] M. Papahagi : *O poetică a contradicției, Exerciții de lectură*, Editura Dacia, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

plică succesivele geneze într-o revelatoare scrisoare din 1935 :

„Cum scriam în numele acestor trei ? Casiro, prin pură și nesperată inspirație, fără a ști sau a ghici cel puțin ce anume voi ajunge să scriu. Ricardo Reis, după o deliberare abstractă care se concretizează pe neașteptate într-o dată. Semieteronimul meu Bernardo Soares, care în alte privințe se aseamănă cu Alvaro de Campos, apare mereu cînd sînt obosit și somnolent, astfel ca să am puțin suspendate calitățile de judecată și inhibiție (...) *Sunt eu minus rațiunea și afectivitatea*" (s.n.).

La originea scrisului se află un șoc, mai exact spus : o *ruptură* ; numai rupturile intervenite în cursul obișnuit al vieții ne fac să percepem cu adevărat viața ; deodată, o mirare, o surprindere, o cutremurare : va să zică asta era... iată cum stau *în realitate* lucrurile... ; clipa cînd am constatat că ne înșelasem pînă atunci este decisivă pentru „scris". Nu e vorba neapărat de șocuri intervenite în copilărie și care ne marchează pentru totdeauna, de genul celui încercat pe la șase-șapte ani de Dostoievski cînd a deschis ușa camerei unde se aflau părinții săi și a observat un lucru îngrozitor ; cînd a avut, se zice, primul atac de epilepsie. Nu e neapărat vorba de șocul *originar* — în fond discutabil, pentru că a determinat boala, dar nu era obligatoriu să determine și altceva, geniul, opera etc.

André Gide are un text [1], de aparență modestă, dar foarte semnificativ în ordinea aceasta, a înregistrării rupturilor ; care nu intervin neapărat în copilărie sau în adolescență, ci pot continua să apară și să reapară în răstimpuri, de-a lungul vieții întregi. Aș zice, acum, că toată viața *activă* a unui mare scriitor e alcătuită din astfel de momente revelatoare ; cîtă vreme ele sînt posibile încă, scrisul *creator* (și nu repetarea, re-scrierea) este cu putință. Ne întrebăm uneori de ce cutare mare scriitor a încetat să mai scrie la un momtnt dat sau de ce a încetat să mai producă ceva „nou", o nouă capodoperă. Răspundem : pentru că n-a mai cunoscut șocuri de categoria

[1] André Gide, *Feuillets d'automne*, Gallimard, 1960.

Scanned with OKEN Scanner

celuia relatat de Gide în modesta bucată memorialistică intitulată *Tinerețe*. Titlul este și el banal, ca aparența însăși a întregului text, însă după ce ai parcurs textul înțelegi că nu a fost ales întîmplător. El vrea — cred — să spună că astfel de întîmplări, ca aceea relatată aici, nu sînt posibile decît *în tinerețe*. Sau că scriitorul care înregistrează astfel de întîmplări șocante, care-i răstoarnă imaginea știută despre lume, despre caracterul oamenilor, despre mijloacele de a *recunoaște* adîncimea acestor lucruri etc., poate fi considerat încă a fi în plină *tinerețe* ; tinerețe *creatoare*, firește.

Întîmplarea pare desprinsă din genul oarecum facil al memorialisticii de almanah literar ; de fapt însă ea spune enorm despre Gide și despre felul cum vede el lumea, despre motivele adînci care l-au determinat — nu să scrie pur și simplu, el începuse deja să „scrie" la data amintită, cînd a avut loc întîmplarea — ci să scrie *ca Gide*, să fie Gide el însuși.

Despre ce e vorba în aceste „file de toamnă", avînd aparența unui divertisment ? Autorul începe prin a-și aminti — pe un ton nostalgic și glumeț, un ton „hîtru", făcut parcă anume să îndepărteze ideea că ar avea de transmis lucruri prea grave — cum a devenit el „primar" la vîrsta de douăzeci și șapte de ani, cel mai tînăr primar din toată Franța sfîrșitului de secol ferice și burghez ; primar peste propia sa „proprietate" din Calvados.

Zis și făcut, leneșul și contemplativul Gide de pe atunci se apucă serios de lucru, își ia în serios misiunea de a guverna peste cîteva gospodării, peste cei cîțiva zeci de locuitori mai mult sau mai puțin alcoolici ai comunei. Și André Gide începe să povestească vreo două-trei mici întîmplări legate de această nostimadă, Gide — primar de țară la douăzeci și șapte de ani !

Prima : cum a internat el o bețivă la un azil ca s-o vindece și cum i-a salvat și soțul, la fel de bețiv, speriindu-l cu spectrul ravagiilor alcoolismului. A doua întîmplare e gravă — *șocantă* —, dar gravitatea e ușor temperată de tonul neangajant al expunerii : o naștere nefericită, în care au pierit și mama și copilul, asta din cauza

Scanned with OKEN Scanner

lipsei de experiență a felcerului și a primitivității mijloacelor de transort, a mijloacelor de intervenție chirurgicală etc.

Ajungem la a treia întîmplare — și ultima. E vorba de „cazul Mulot". Acest Mulot îi căzuse tare drag inimosului primar, André Gide, ce mai, ajunsese el însuși să se mire că există și astfel de oameni ; oameni adevărați, nu tot ticăloși și alcoolici, cum întîlnise mereu pînă atunci.

„Faptul că Mulot trăia pe la noi era de ajuns să mă facă să îndrăgesc pămîntul." „În comuna mea nu aflai decît oameni mînați de interese meschine, de lăcomie, de viclenie, într-un cuvînt, de toate formele elementare ale egoismului (...) Mulot nu era de pe la noi. Era totuși și el din Normandia, dar nu semăna cu ceilalți, și avea un fel ales de a se purta, încît nu-mi venea greu să cred că era fiul din flori al vreunui aristocrat" ; „De îndată ce l-am văzut mi-a fost drag și mi-a deșteptat un viu interes. Nu mă întîlneam niciodată cu el fără să mă opresc să stăm de vorbă, și adesea făceam un ocol ca să mă duc să-l văd la lucru."

Mulot era muncitor necalificat. Arendașul Robidet îl folosea pentru muncile cele mai grele, de pildă la așezarea tuburilor de canalizare. Mulot avea doi băieți și trei fete și se purta excelent cu toți. Avusese o mare nenorocire, nevasta îi fugise cu un golan mai înstărit. Acum intenționează să se recăsătorească. Viitoarea soție e pentru cei cinci copii „ca o soră mai mare". André Gide, ca primar, oficiază emoționanta căsătorie ; nu știi unde va mai ajunge idila aceasta între André Gide și onestul Mulot !

Primarul nu mai poate suporta ca un om de calitatea aleasă a lui Mulot să fie folosit în munci grele, înjositoare etc. Vrea să facă ceva pentru el, decide să-l angajeze paznic, măcar atîta : „în locul lui Cherhomme, un pezevenghi și jumătate". Dar Robidet, arendașul, îi comunică sec că Mulot nu poate fi paznic „fiindcă are cazier judiciar".

Să fie acesta *șocul* de care vorbeam ? Ei bine, nu. Dacă Gide dorește să afle de ce fusese condamnat Mulot,

Scanned with OKEN Scanner

poate să-l întrebe chiar pe el, va răspunde cinstit. Îl întreabă — şi ce află ? Mulot fusese victima unei erori judiciare, a unei cumplite nedreptăţi.

Să fie acesta *şocul* invocat mai înainte ? Ei bine, nu, deşi are toate aspectele unui şoc, seamănă foarte bine cu toate acele „crize" de indignare provocate lui Gide, toată viaţa, de flangrantele victorii ale răului, de neputinţa binelui etc. Mulot începe să relateze într-un fel care sugerează că da, a fost implicat într-o afacere necurată. „Ce să-i faci ! — spune el —. Afurisita asta de întîmplare m-a tras mereu la fund (...). Vedeţi, domnule Gide, cu un cazier judiciar nu mai poţi năzui la nimic."

Gide insistă. Mulot era tînăr, se liberase din armată, se învoise să lucreze la terasamente pentru Compania de căi ferate. Se dusese să consolideze un taluz, se apropiaseră nişte vînători, ei nu aveau voie să vîneze pe terenul din jurul căii ferate ; vînătorii împuşcă totuşi un iepure ce se refugiase pe terenul cu pricina, încălcînd brutal normele ; bieţii lucrători — printre care Mulot — n-ar fi zis nimic, erau prea umili ; dar se nimeriseră prin apropiere doi jandarmi, care văzuseră totul şi voiau să încheie un proces-verbal ; vînătorii ziseră că nu există probe, atunci jandarmii îi citară ca martori pe lucrători ; afacerea se complicase ; printre vînători, unul era fiu de deputat, altul, nepotul unuia dintre membrii Companiei.

„Atunci martorii s-au speriat", retrăgîndu-şi mărturia. Mulot, mai cinstit, nu voise să şi-o retragă pe a sa. Vînătorii fuseseră achitaţi, în schimb cinstitul Mulot o păţise. Condamnat la doi ani „pentru mărturie falsă".

Reacţia lui Gide :

„M-a cuprins o nestăvilită indignare ca un fel de fior mistic."

Era o mîrşăvie „de nedescris" !

Ajuns la Paris, Gide încearcă pe toate căile să-i facă dreptate, aleargă, intervine, nu vrea să lase lucrurile aşa. Dar fostul său coleg de liceu, viitorul şef socialist Léon Blum, îl avertizează că „o cerere de graţiere nu poate fi făcută fără să se revizuiască întreg procesul". Adică : „Să stai să-i cauţi pe primii martori, să-i citezi din nou".

Scanned with OKEN Scanner

Acuma, după douăzeci de ani !

„Să-i aduci în instanță pe cei ce fuseseră achitați și care acum deveniseră personaje importante... Achitarea lui Mulot însemna ca acești domni să fie condamnați restrospectiv. Era cu mult mai bine să renunț, așa mi s-a dat să înțeleg."

„Au trecut ani și ani." Gide vînduse între timp proprietatea. Nu mai era demult primar. Aflîndu-se odată din întîmplare pe acele locuri, revede pe fostul său arendaș Robidet. Din vorbă în vorbă, lipsind subiectele de conversație mai importante, Robidet îl informează, în treacăt, că Mulot ajunsese primarul unui mic cătun din vecinătate.

Acum abia, cîteva rînduri înainte de finalul acestui text declinînd parcă spre indiferență și plictiseală, urmînd șocul, *ruptura*.

„– Cu toate că avea cazier juridic ?

– A fost prescris.

– Îmi pare foarte bine pentru el.

– Desigur. Era un om de ispravă, în ciuda procesului de moravuri în care fusese implicat.

– Ce proces de moravuri ?

– Procesul în care a fost condamnat !

– Ce tot spui ? Mulot a fost condamnat pentru mărturie falsă. Și pe nedrept.

Atunci Robidet mi-a spus pe un ton zeflemitor :

– Asta-i bună ! *A fost condamnat pentru că a violat o fetiță*. E drept că pe vremea cînd stăteați la noi nu îndrăznea nimeni să vă spună ce-i cu Mulot..."

A scrie *bine* înseamnă a fi *găsit* de întîmplări de tipul celei expuse fără comentariu în deloc ruginitele „file de toamnă" gidiene ; dar ele *găsesec* numai și numai pe cei în stare *să le primească*, iar dintre aceștia (o nouă selecție ! încă mai dură !) pe cei care nu fug, totuși, din calea lor ; iar dintre aceștia din urmă, pe cei în stare să le înțeleagă, adică să se lase *loviți* de ele, loviți în inteligența lor, în sensibilitatea și mai ales loviți, crîncen loviți în buna

Scanned with OKEN Scanner

părere nutrită despre ei înşişi... Pe cei în stare să se declare total dezarmaţi în faţa unor atari experienţe *jignitoare* pentru eul lor ; în stare să se declare *proşti* ; mult *sub* forţa de şoc exercitată de legile secrete, de sensul secret al vieţii. Pe cei capabili să primească, fără prejudecăţi şi fără orgoliu, drept în faţă, marele suflu — devastator şi înnoitor — al acestor legi, al acestui sens.

În paranteză fie spus, revelaţia conţinută în paginile lui André Gide nu este doar una de ordin moral, o lovitură dată naivităţii omului de bine, omului bine-crescut ; ar fi o platitudine să credem că ea se reduce la descoperirea (umilitoare, desigur) a rupturii dintre imaginea privitoare la „Mulot" şi adevărul crud, batjocoritor ; nu e vorba numai de asta, Gide „crezuse" că Mulot... iar Mulot, de fapt, uitase ce făcuse, violase o fetiţă, nici mai mult, nici mai puţin etc., etc.

Revelaţia începe să capete sens abia cînd începe să se extindă din punctul acestei banalităţi *răsturnate* (răstunate tot într-o banalitate !) spre un orizont, aş zice, abisal ; *perfecţiunea minciunii* avansate de Mulot în relatarea despre vînătoarea de iepuri şi complicatul proces ce i-a urmat, iată aspectul abisal al revelaţiei.

Minciuna poate fi la fel de *coerentă* ca adevărul ! Mai mult : minciuna poate fi *la fel de adevărată* ca adevărul ! Sau poate *mai* adevărată ?! *Relatarea* (de înaltă ţinută literară, dar şi morală) lui Mulot în postură de „victimă a justiţiei" este mult mai convingătoare, mult mai verosimilă decît adevărul, expus în zece cuvinte, la sfîrşit ; un adevăr fad, cam stupid, cam melodramatic — şi totuşi, spre deosebire de admirabila şi răscolitoarea minciună, *un adevăr* ; absolut de necontestat, dar sărac, plictisitor în ciuda aspectului său vag senzaţional : senzaţional de duzină, „făcut", „literar" în sensul mediocru al cuvîntului.

Un astfel de şoc modifică nu numai viziunea scriitorului despre „psihologia" omului făcînd-o mai nuanţată ; modificarea se produce la nivelul „literaturii", al *actului literar* însuşi. Şi poate că, amintindu-şi *povestirea* lui Mulot

Scanned with OKEN Scanner

după ce auzise, în treacăt, adevărul despre „cazul" său, Gide a înțeles dintr-o dată ce este *literatura* ! Toată ambiguitatea tulburătoare a actului literar.

În firea unui scriitor adevărat este să țină minte totul, să absoarbă impresiile vii, și „după aceea" să uite totul, să se sustragă propriei memorii acumulative, împovărătoare, și *să înceapă* să scrie ca și cum n-ar fi știut, dar nici n-ar fi uitat nimic, posedat de noua realitate, care-i stă în față ; de lumea nouă care-l refuză și-l ademenește, îl înfricoșează, dar nu-i dispace, îi pare străină și este totuși numai a lui ; și pînă la urmă, odată ce a făcut primii pași pe drumul spre ea, nu i se mai poate smulge, chiar dacă ar voi, chiar dacă ar intui un pericol și chiar dacă între timp și-ar face alte planuri, mai sigure și mai liniștitoare.

„Voința" este, dealtfel, în planul creației, o noțiune cu totul relativă, în ciuda aurei mitice care o însoțește în ochii profanilor și ai începătorilor fascinați de cariera scrisului, de legenda atîtor mari performanțe, de numeroasele relatări, de numeroasele „biografi exemplare" de creatori duși la izbîndă de formidabila „voință" rece, încrîncenată, de care s-au dovedit a fi capabili, scrîșnind din dinți, sfidînd nenorocul, împrejurările, boala etc.

Este, totuși, o noțiune inadecvată, neimplicînd surpriza și nici speranța ; poate „ambiția", poate absurda înverșunare ar fi mai apropiate de adevărul creatorilor, pentru că, în ciuda aparenței lor mai puțin morale, angajează ființa (celui care *scrie*) într-un chip esențial, răscolesc străfundurile, sînt mai aproape de gustul palpabil al suferinței, al deprimării, al renunțării și sacrificiului ; sînt realități ale ființei vii, care se reclădesc clipă de clipă, leagă o zi de alta aruncînd punți peste goluri, peste stări amorfe și irecuperabile absențe.

Ambiția, înverșunarea nu sînt străine de mecanismele interioare ale marelui scriitor ; sînt expresia unei tentative pur „umane", ele anulează *natura*, rup coeziunea determinărilor, tind să cristalizeze o libertate nesigură și cu atît mai productivă cu cît nu e garantată de nimic, nu e autorizată de tentative anterioare, pe care să se sprijine ;

Scanned with OKEN Scanner

care să o legitimeze, să-i facă iertată, trecută cu vederea ciudata „apariție", fragilă, oarecum arbitrară și copilărească, pe un drum neașteptat, sub o zodie nici norocoasă și nici lipsită de noroc, sub o *zodie albă*, de nimeni prevăzută : zodia filei albe.

Ceea ce în chip convențional numim „destin de scriitor" implică totdeauna o astfel de *lipsă* de destin, o putere neautorizată, o putere fără putere, natură fără natură, așteptare fără obiect, pură așteptare, constituind un miracol care sfidează și rușinează „cercetarea" profesională ; o cercetare ce dovedește încă o dată că nu știe, nu prevede, nu anunță la vreme, nu avertizează și, mai ales, nu trage învățămintele cuvenite, din experiență, pentru viitor. Adevărul este că sîntem mereu dezarmați în fața acestei realități *creatoare* ; mereu neîncrezători ; am vrea, de fapt, ca totul să fie cum a mai fost, cum știm că trebuie să fie, ierarhiile — stabile, clasificările — neschimbate ; spre liniștea noastră, pe care, morocănoși sau bine-dispuși, începem să o iubim, cum iubim toate situațiile iluzoriu stabile.

În loc de a invoca *pactul cu diavolul*, prin care artistul se pierde sufletește pentru a realiza capodopere altfel imposibile, prefer să spun — mai simplu — că viața unui mare creator este una de eroism și de sacrificiu. Tensiunea eroică, tensiunea tragică sînt rezultatul unei implicări extraordinar de scump plătite în substanța însăși a operei, care nu e altceva decît viața secretă a creatorului.

Un scriitor adevărat nu mai are *niciodată* acces la repaus și la confort sufletesc, pentru că *ruptura* — din care își nutrește opera — nu poate fi niciodată vindecată, ba el trebuie s-o adîncească mereu, cu bună știință. Dereglarea sistematică a simțurilor de care vorbea — ca de o necesitate și obligație a poetului — Rimbaud nu este numai a simțurilor, ci a tuturor resorturilor moral-psihologice și existențiale ; ea se impune pentru a naște ceva viabil în artă ; dar înseamnă o dereglare, o ruinare lentă, controlată, a echilbrului pe care se întemeiază putința omului de a exista în chip firesc și de a fi — să nu evităm cuvîntul ! — fericit.

Scanned with OKEN Scanner

Omul „obișnuit" fuge de trecut, de experiența consumată, o *uită* din instinct, dintr-un instinct al menținerii, al supraviețuirii ; dar artistul n-are voie să fugă, el trebuie să rămînă pe loc, pe locul supliciului și chiar să și-l adîncească, să insiste, să retrăiască ceea ce a trăit odată ; de cele mai multe ori, o experiență dureroasă, de care „normal" ar vrea să nu mai știe ; să uite pentru a trăi mai departe. *Dar el nu are acest drept.*

A îndeplini *opera* în orice condiții, a nu aștepta nimic de la ele și mai ales a nu arunca vina pe ele — iată la ce s-ar putea rezuma o „pedagogie" (dealtfel, inutilă...) a creației ; care este dependentă numai de autorul ei și își datorează forța numai capacității acestuia de a se izola, ascultîndu-și vocea interioară, în cea mai dură singurătate ; precum și într-un fel de „nepăsare", mai mult sau mai puțin resimțită la nivelul conștiinței, față de condițiile externe lucrului său. Ceea ce spune Tolstoi despre viața morală a individului este adevărat și pentru viața sa dedicată în întregime creației — care și ea presupune existența unei lăuntrice norme morale, nedependentă de împrejurări.

„Oamenilor le este rău numai din cauză că ei înșiși se dau pradă răului. Și nu-i nimic mai dăunător pentru oameni decît ideea că pricina situației lor jalnice nu stă în ei înșiși, ci în condițiile exterioare."

Condițiile „exterioare" i-au fost mai favorabile lui Liviu Rebreanu cînd a scris *Jar* decît fuseseră în vremea gestației și elaborării lui *Ion*. „Răul" era în el însuși, dacă el, Rebreanu, s-a putut „înșela" atît de cumplit pe sine, s-a putut automistifica în așa măsură încît să considere că lucrul „merge", romanul înaintează cu bine. Asupra acestui tip de „rău" lăuntric — și numai lăuntric — va trebui să mediteze oricine așteaptă de la „condițiile exterioare" rezolvarea problemei strict personale a scrisului său, a „împlinirii" sale creatoare.

N. Steinhardt [1] nu exagerează (sau exagerează cu folos...) cînd, alături de „efort", trece — printre modalitățile

[1] *Între viață și cărți*, Editura Cartea Românească, 1976.

împlinirii artistice — „nesimțirea". Merită să-l urmărim într-un comentariu la Kipling, intitulat *Școala vieții :*

„Nesimțirea (adică tot ne-simțirea) pentru că opera artistică trebuie să poată fi îndeplinită în orice fel de condiții și independent de ele. Aici nereușita nu poate fi trecută pe alții, pe soartă, pe viață, pe „împrejurări". Victoria este obligatorie. Vina, întreagă, e netransmisibilă."

Rebreanu a lucrat șapte ani la romanul *Ion ;* și acești șapte ani au fost cei mai grei ai vieții sale. Ei au culminat cu perioada de dificultăți, terori, spaime și hărțuieli — despre care ne putem face o idee (o idee prea sumară) citindu-i confesiunea (deghizată) pusă sub titlul *Calvarul.* Perfecțiunea marelui roman („de o măreție liniștită", zice G. Călinescu) nu lasă să tranpară nimic din greaua stare psihică, din lipsa totală de „perfecțiune" a condițiilor în care (cu eroism, cu nepăsare, cu „ne-simțire") a fost așternut, frază după frază, capitol după capitol, pe hîrtie.

Dar să continui citatul :

„Alain numește «firi de crocodil» pe cîțiva dintre cei mari (Goethe, Stendhal, Descartes, Spinoza...), dar calificativul se potrivește și celor mai mici, tuturor artiștilor, de fapt ; care-și caută împlinirea independent de împrejurări și pentru aceasta au nevoie a se izola de încălcările meschinăriei și de insidioasele atacuri ale frecușului zilnic cu urîtul și răul. Circumstanțele neprielnice, artistul le va considera ca pe o provocare la duel, *challenge,* cum spune istoricul Arnold Toynbee...

Forțele vieții banale și forțele entropiei vor căuta mereu să creeze fiecărui artist niște mobile ale domnului Berthélémy și să i le scoată în cale. Împlinirea operei va cere de fiecare dată ridicarea unui baraj de senină luciditate, de nepătimire *(nonpatios)* de către artist — de nu și secretarea, pentru cine se va pricepe, a unei carapace de crocodil. Tot Alain arată că, de fapt, viața acordă pînă la urmă oamenilor ceea ce doresc, dar numai ceea ce au dorit cu adevărat. Nu poți ajunge mare bogătaș dacă nu iubești banii și nu te porți cu fiecare gologan ca și cum

Scanned with OKEN Scanner

ar fi un obiect de cult. Don Juan și-a realizat idealul numai pentru că nu a avut altă preocupare decît de a mări mereu numărul celor trecute pe listele care-l buimăceau pe Leporello. Negustor nu poți fi dacă vrei ca dugheana ta să slujească și drept loc de întîlnire și taifas al prietenilor... Și tot așa mai departe. Împlinirea în artă cere aceeași exclusivitate, aceeași identificare cu scopul, aceeași totală deconectare de mobile și acareturi."

Dacă undeva „mistica dăruirii" și „mistica" pur și simplu au un sens, îl au cu siguranță în spațiul creației, al actului creator ; act de muncă, dar de muncă realizată într-un climat asemănător celui al „rugăciunii", al abandonului, al totalei uitări de sine, al sacrei așteptări, al *sacrei atenții*.

Am intitulat ultimul capitol al cărții despre Gogol : *Religia artei*. Această formulă nu are numai un sens figurat.

Ceva înțelepciune și ceva nebunie există în orice om care se dedică scrisului, lăsînd restul în părăsire. Amîndouă trebuie să existe, dar de ce ? Pentru ca omul de care e vorba să poată rezista atît nebuniei *veritabile*, cît și *adevăratei* mediocrități. Cîte o mostră din fiecare ne asigură — și ne avertizează — împotriva asaltului funest în ambele cazuri : al nebuniei, dintr-o direcție, al mediocrității, din alta. Dar în afară de faptul că *partea* ne apără de *întregul* din care face parte, oarecare nebunie de nebunia întreagă și oarecare mediocritate de o mediocritate afirmată cu putere și pe toată linia, se mai întîmplă ceva : excesul într-o direcție ne apără de riscurile direcției contrare sau, cel puțin, le micșorează.

Fără o tresărire de nebunie creatorul ar cădea pradă ușoară maladiei opuse, mediocritatea, și ar înceta, în cele din urmă, să resimtă ispita creației. Reciproca este la fel de adevărată : frîna impusă printr-o tolerabilă doză de mediocritate (pe care o numim înțelepciune) împiedică destrămarea creației în „viziune" pură, adică în incoerență.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste teme l-au obsedat și pe G. Călinescu, care, într-o piesă în versuri din ultima perioadă, *Secretarii domnului Voltaire*, le-a dat o rezolvare corectă dar *prea* rezonabilă și *cam* schematică. Secretarii lui Voltaire sînt rațiunea și nebunia — Voltaire își domină și își subordonează, cum e firesc, secretarii.

Poate că în cazul aparte al lui Voltaire această rezolvare e îndreptățită, dar creația nu se reduce la Voltaire ; complicațiile abia încep cînd părăsim terenul sigur — relativ sigur — oferit de cazul său, de luminos-echilibratul său caz.

Se exagerează cu mitul nebuniei poeților. Marii poeți pot *deveni* nebuni, dar nu sînt nebuni — în nici un fel — cînd încep să fie mari. Poezia poate deregla mecanismele rațiunii, dar acestea sînt o condiție pentru ca poezia *să apară*. Un sistem nervos solid constituie cadrul în care poezia apare — și de care ea se lovește ; întîmplîndu-se ca *pînă la urmă* să-l distrugă. Pînă la urmă, dar în nici un caz nu se începe cu asta, cel mult se termină.

După iunie 1883 Eminescu n-ai mai scris poezie adevărată, dar expansiunea geniului său se petrecuse în condiții de mare vitalitate psihică și nervoasă. Cît despre Arghezi și despre Blaga se poate spune că au devenit, cu vremea, mai puțin „nebuni" decît fuseseră vreodată ; și la drept vorbind nici nu fuseseră vreodată — sănătatea de totdeauna a minții lor i-a ajutat să-și construiască *opera* etapă cu etapă, pe firul unei deveniri, al unei „evoluții" absolut evidente.

Dar nici contrariul „mitului" de care vorbeam nu are mai multă acoperire ! „Înțelepciunea — zice Montaigne — cunoaște și ea excesele ei și n-are mai puțin nevoie de moderațiune decît nebunia." N. Steinhardt exemplifică adevărul spuselor lui Montaigne luînd în discuție cazul rigoristului Julien Benda, autorul *Franței bizantine* :

„Benda a fost un fel de Peter Schlemihl : voia omul fără umbră, ceea ce nu se poate, omul fiind nu numai rațiune și lumină, ci și umbră și inconștient. Deși a trecut de atunci atîta apă sub podurile Senei, Benda tot mai dădea crezare unui vechi mit al secolului al XVIII-lea. Un anume

Scanned with OKEN Scanner

raționalism îngust, o intransigență mecanicistă și asumarea rolului de judecător infailibil nu ni-l pot face simpatic pe Julien Benda, părăsit și de noua generație, probabil pentru aceleași motive."

Apărînd cu exemplară intransigență rațiunea, Benda n-a evitat eroarea de a face și din ea un mit, și încă un mit înfricoșător, adică exact contrariul luminoasei rațiuni. Nu înțelepciunea, ci nebunia ei l-a făcut să deteste pe marii *creatori* ai timpului și să-i considere niște apucați ; și niște *dușmani* ai rațiunii. Azi ne vine să zîmbim la gîndul că acest tratament drastic a putut fi aplicat unui Valéry, unui Gide. Aceștia nici măcar n-au scos „rațiunea" din drepturile ei, ci au așezat-o pe un soclu și mai înalt decît fusese vreodată, mult peste ce fusese în secolul al XVIII-lea, viguros apărat de Julien Benda. Apărat — împotriva cui ? A celor care îl continuau în mai mare măsură decît intolerantul autor al *Franței bizantine*.

Adesea marii creatori, și lucrul acesta e o regulă pentru marii comediografi și satirici (Caragiale, Gogol, Molière), apar contemporanilor ca niște ființe „vulgare", rău intenționate, incapabile să vadă și ce e „frumos" în om.

Este interesant de observat că acuzațiile ce li se aduc nu sînt chiar neîntemeiate ; ele ar putea fi considerate „negativul" unor adevăruri. Se spune cu furie, cu dispreț etc. ceea ce mai potrivit ar fi să se spună, dacă nu cu admirație, măcar pe tonul alb al constatării. Un contemporan al lui Molière, un anume De Visé, îi face acestuia un portret așa-zicînd necruțător într-o comedie — căci și el era autor — intitulată *Zelinda*. Molière apare aici sub numele anagramat Elomire și este demascat în termeni care sînt, *în esența lor*, favorabili, reprezentînd o bună descriere *involuntară* a mecanismelor creației :

„I se lipiseră privirile pe trei sau patru persoane distinse care cumpărau dantele ; părea absorbit de vorbele lor și părea, după cum își rotea ochii, că le privea pînă în fundul sufletelor ca să vadă acolo ce tăinuiau." Și mai departe : „E un ins primejdios. Sînt unii care nu se descurcă fără mîini, *dar despre el se poate spune că nu-i merge fără ochi și urechi.*"

Scanned with OKEN Scanner

Mai *bine* nu se poate vorbi despre Molière decît o face defăimătorul său ! El este atît de mărginit, încît nici nu realizează sensul profund — şi profund *pozitiv* — al cuvintelor sale, al caracterizărilor nimicitoare. Cum altfel ? A-ţi lipi privirile (cu fascinaţie) de distinsele personaje ; a fi *absorbit* de conversaţia lor ; a privi şi a vedea *pînă în fundul sufletelor* ; a fi numai *ochi şi urechi !* Defăimătorul nu-şi dă seama că fără să vrea, orbit de ură, construieşte *modelul* scriitorului. Al privitorului obsedat de ceea ce vede.

Ce *idee* înaltă îşi fac despre om, înaltă pînă la naivitate şi sublim, marile spirite *critice*, marii creatori în ordinea „comicului", ei care par atît de sceptici — şi nu sînt — de o cruzime oarecum amorală. În mod paradoxal, ei sînt dintre cei puţini — dacă nu singurii — care-şi închipuie că omul poate fi *altfel !* Numai această credinţă îi ajută să măsoare adîncimea imaginii *reale* a contemporanilor lor. Balzac (autorul *Comediei umane*, al *Comediei* deci — lucru care se cam uită) scria despre Molière că este un *legislator sublim* : „Dacă ar fi fost posibil să-i îndreptăm cu totul pe oameni, făcîndu-i să roşească pentru caraghioslîcurile, defectele şi vinile lor, ce societate perfectă ar fi întemeiat acest legislator sublim." O lume *perfectă*, iată ce proiectează *în secret* geniile critice.

Noutatea mijloacelor cu care operează „noile" critici este desigur impresionantă, dar nimic nu ne poate sustrage totuşi, pînă la urmă, din orbita criteriului vechi, pe care-l consideră unii depăşit şi cam penibil, al asumării operei. Multe s-au învechit în tratatele de estetică, dar de cîte ori întîlnim în ele o referinţă la acest solid criteriu, al „participării", atenţia noastră redevine trează : „Discuţia despre posibilitatea judecăţilor de valoare estetică a revelat din nou, cu toată puterea, faptul că opera de artă i se relevă contemplatorului numai prin trăire. Trăirea se sustrage însă unei descrieri conceptuale exhaustive. Cine analizează deci conceptual operele de artă renunţă de la bun început la înţelegerea lor deplină. I se relevă numai aspecte parţiale. În trăire se regăseşte totul şi se îmbină

Scanned with OKEN Scanner

într-o unitate tot ce conține opera de artă. Orice încercare de a descompune trăirea în părțile ei componente distruge întregul trăirii." [1]

Firește, această trăire nu epuizează deloc conținutul criticii. Dar deplina ei consumare este treapta primordială, cea care nu poate fi ocolită („în analiza operei de artă — continuă O. Walzel — trebuie să se pornească de la *simpla* (s.n.) trăire"). Critica literară este *Complicarea* voită și necesară a acestei „trăiri", mobilizare de mijloace pentru a-i verifica intensitatea și a-i da, totuși, un sens, care să o îmbogățească fără să o falsifice. Suflul caracteristic acestei prime trepte va trebui să-și facă simțită puterea și după „depășirea" ei, să „se simtă" și în drumul mai complicat și mai lung care urmează primului contact (trăit) cu opera.

Urmărind *Dombey și fiul*, am fost frapat de atmosfera dostoievskiană, de prezența temelor lui Dostoievski, de un anumit tip de tensiune existent, de pildă, în romanul *Idiotul*. Pentru Dickens, cartea cu titlul amintit nu trece printre operele majore, cele mai bine cunoscute.

Mă întreb dacă operele marginale, minore etc. ale unui scriitor nu anticipează pe cele „majore" ale celui care vine după el ! Ce e marginal la Dickens devine important, de o importanță centrală, la Dostoievski. Formaliștii ruși au observat că există un transfer al formelor, o revalorificare continuă a zonelor periferice, a genurilor și speciilor inferioare etc. ale literaturii. Mă întreb dacă o asemenea revalorificare nu se poate observa și în cazul operelor de al doilea plan — ale unor scriitori mari, ca Dickens. Acesta „presimțea" poate pe Dostoievski (ca și Gogol, în alt plan), dar nu avea curajul să fie „ca el".

Transferul acesta se poate observa, pentru că a venit vorba de Gogol, de la *Însemnările unui nebun* spre atîtea opere moderne ; Gogol era celebru în vremea lui și după aceea încă multă vreme prin *Taras Bulba*, unde părea că și-a dat măsura. Flaubert a fost „valorificat" de moderni mai ales pe linia scrierilor sale marginale, a uneia dintre

---

[1] Oskar Walzel, *Conținut și formă în opera poetică*, Editura Univers, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

ele îndeosebi : *Bouvard et Pecuchet*. Caragiale este „valorificat" nu prin operele sale „serioase", *Năpasta*, *O făclie de paşti*, ci mai ales prin schiţele ce păreau să-l recomande ca umorist, biet umorist, nu foarte deosebit de atîţia alţi umorişti din epocă. Se poate formula aproape ca o normă că tot ce este socotit neesenţial, tot ce este bagatelizat într-un fel sau altul etc. în opera unui scriitor, este menit unei atenţii tîrzii recuperatoare. Atenţie, deci, la scrierile *secundare* ale marilor autori.

Literatura poate fi considerată un mod de a elibera pe autorul ei de „amintiri" fără a-l obliga totuşi să le fie fidel, să le transcrie. A-ţi aminti este chinuitor, a reconstitui exact ce a fost este şi mai chinuitor [1]. Creaţia îngăduie o relativă emancipare de rigorile prea aspre ale amintirii, de acele norme mult prea apăsătoare care se opun sensului însuşi al noţiunii de „creaţie", şi care presupune o anumită calitate a invenţiei, o anumită *fericire* a libertăţii imaginative. A scrie este a-ţi „aminti" ceva, dar fără alte constrîngeri decît cele impuse de un principiu — propriu adevăratului creator — al coerenţei interne. A te elibera de amintiri, dar *ca* şi *cum* ai trăi altă viaţă decît a ta, mai „vie" — pentru că cea trăită cu adevărat e definitiv „moartă" —, iată ce poate însemna, uneori, a scrie literatură.

A scrie dintr-un *prea-plin*. Cel mai adesea aşa gîndim originea scrisului. Am adăuga : dintr-un prea-plin, dar şi dintr-un *prea-gol*. Din tensiunea şi din adîncimea distanţei ce le desparte. Uneori scrisul este implantarea (sau „amintirea") unei stări pline — în una de gol lăuntric, de urît, de plictiseală.

---

[1] Am avut această senzaţie de oboseală şi chin scriind partea „memorialistică" a cărţii despre Labiş. Regăsesc senzaţia într-o mărturisire contemporană : „Am încetat publicarea memoriilor mele în revista *Luceafărul* dintr-un motiv simplu : am obosit. Nici una din cărţile mele nu m-a obosit atît de mult cum m-a obosit scrierea amintirilor. Am avut mereu impresia că îmi trăiesc încă o dată viaţa. Aceasta nu e plăcut. Ci, dimpotrivă, chinuitor."

Scanned with OKEN Scanner

C. Noica [1] atrage atenția asupra acestei fraze a lui Eminescu :

„Sufletul omenesc este bîntuit sau de patimi, sau de golul lui propriu, de urît."

C. Noica o comentează astfel :

„Între plinătatea patimilor, de la patima cunoașterii pînă la cea a iubirii, și golul urîtului, s-a petrecut viața lui Eminescu. Între ele se distribuie, cu o tărie mai mare sau mai mică, suferințele omului.

Pentru asemenea suferințe există totuși o alinare, dacă nu un leac : sînt și cuvintele (...).

A da nume lucrului, a spune patimii patimă și urîtului urît înseamnă de la început a îmblînzi și stăpîni, într-un fel, nesuferitul. Urîtul capătă formă, devine formosus, aproape frumos după limba noastră."

Mai departe :

„Norocul nostru este că sufletul nu ne e bîntuit de patimi atît de mari și nici de un sentiment al urîtului atît de puternic ca acelea încercate de Eminescu. Dar chiar și în noi patimile și urîtul stau la pîndă să se destrame."

Marii artiști, ca Eminescu, n-au, într-adevăr, *norocul* de a fi ocoliți de aceste stări în forma lor extremă. *Patimile*, dar neapărat și *urîtul existenței*, ei le trăiesc mai viu și se lasă destrămați de ele mai repede. Aceste stări — amîndouă ! — din care se naște scrisul învestit cu putere creatoare, acest *plin* și acest *gol* nu sînt bucurie și tristețe, ci acestea *la un loc* pe de o parte și desăvîrșita lor lipsă pe de altă parte.

Anularea fondului prin formă (de care vorbește L. Vigotski, reluînd ideea lui Schiller, ca de o condiție a capodoperei) poate fi observată și la nivelul practicii scrisului. Scrisul poate izbucni din angoasă și suferință, dar acestea trebuie anulate *formal* chiar în momentul lucrului. Vitalitatea marilor „tragici" mi se pare a fi o axiomă. De vitalitatea lui Dostoievski, și „chiar" a lui Kafka, vitalitate cu care au scris despre suferință și nenorocire, sînt la fel

[1] C. Noica, *La aniversarea unei reviste din Ardeal*, *Tribuna*, 7/1977.

Scanned with OKEN Scanner

de uimit ca de adîncimea suferinței din operele lor. Partea (sufletului) care „scrie" nu e niciodată bolnavă ; totdeauna sănătoasă, voioasă chiar, calmă ; altfel scrisul, care e construcție, e „casă de locuit", n-ar fi cu putință.

„Nu e cazul să distrugi totul / Lemnul e bun, fierul / e bun, căpriorii sînt solizi, bine consolidată e / și / temelia, fără această liniște de tîmplar, / de zidar, de lăcătuș, de om care-și face o casă, / nu au rost marile neliniști cîntate de fiecare / meseriaș al breslei noastre / Toți înțelepții susțin fără a clipi sălbatecul adevăr al necesarei / angoase, al hrănitoarei îndoieli, al măreței / neîncrederi din care s-ar naște o bună nuvelă, un / impecabil poem. Trebuie să-i crezi. Dar ca să-i / crezi trebuie să fii sănătos, curat și liniștit, / trebuie să descoperi frumusețea unică a acestei / dimineți în care dialogul sună just, personajul / nu te minte, fraza e bună ca o broască nouă / la ușă, punctul cade exact acolo unde trebuie /.../ Fără / această fericire nesăbuită care alungă o clipă / chinurile incertitudinii — zadarnică minunea lucidității /.../ Nu acolo / ci în nechizbuința unei dimineți în care toate / cuvintele stau drepte pe hîrtie, vibrează — ca o / căprioară — luciditatea din urmă, aceea care descoperă / patetismul din fiecare exactitate" (*Echilibru* — de Radu Cosașu).

Forța unei creații o asigură capacitatea ei de a fi și ceea *ce nu este* ; sau de a-și avea originea în aspecte extreme, unele opuse cu totul celor ce se exprimă nemijlocit în operă. Marii „lirici" sînt — indiferent că o afirmă în opere sau o „ascund" — firi incisive, de o inteligență vehementă. Ei pot fi (la origine) deopotrivă lirici și antilirici. Vehemența satirică a lui Eminescu condiționează lirismul eminescian.

George Enescu desena în orele de răgaz, de regăsire a „sinelui". Ei bine, desenele sale erau realist-incisive, terestru-satirice ! În formula dominant *poetică* a personalității artistului, această substructură, ce pare a o contrazice, trebuie să dea de gîndit. E poate o condiție...

Abia ai încercat să te convingi, și ai reușit, că literatura, arta sînt puternice printr-un inefabil, un nu știu ce,

Scanned with OKEN Scanner

o atmosferă, o potrivire curioasă de imponderabile ; și cîte un text vine să răstoarne totul. E drept, un text de Tolstoi, Shakespeare, Dostoievski. Constați atunci că „ideile" în stare pură, reflecțiile despre natura umană, despre iubire, despre bărbați, despre femei, despre bătrîni, despre tineri, despre curaj, despre frică, despre onoare, înțelepciune, demnitate, despre petrecere și plictiseală, despre moarte și nemurire, despre adevăr și ipocrizie, despre război și despre pace, toate aceste reflecții de extraordinară forță sînt cele care te țin cu sufletul la gură, că în textele „lor" ești supus unui bombardament de reflecții esențiale, care te buimăcesc și te fac lucid din nou, alungînd, în privința artei, orice impresie vagă, de „inefabil"...

O carte se naște pentru a produce reprezentarea unei experiențe, a unui lucru care a existat, dar la fel de frecvent a unei non-experiențe, a unei absențe, a unui lucru care n-a existat, niciodată și care abia acum, în cartea născută, dă semne că *vrea* să existe și începe să existe. Apelez din nou la o mărturisire a lui Faulkner, pentru că în astfel de descrieri ale „originarului" el nu are rival, nimeni, într-un limbaj ca al lui, ciudat-ezitant și de aparență aproape „incorectă" (aparență creată de marea presiune, explozivă, a unui adevăr pe cît de general și de suveran pe atît de fremătător senzorial și concret), n-a povestit mai bine istoria unei cărți. Faulkner a avut trei frați, nici o soră. Iar prima fiică i-a murit puțin după naștere. *Zgomotul și furia* s-a născut ca istorie a unei „fetițe". Ea n-a existat, este sora — pe care n-a avut-o ; și fiica pierdută, care n-a apucat să „existe". Povestea unei fetițe a început să se scrie fără nici un plan, doar ca expresia unei dureroase dorințe, a unei nostalgii, a unei compasiuni pe care n-o poate isca decît o ființă care n-a fost, deși putea să fie, și încă cum ! Acest *încă cum* este cartea, este tonul ei „sfîșietor", sfîșierea provocată, nu de ceva care există — sau a existat ! — ci de ceva care n-a existat.

„N-am înțeles pe loc că eram pe cale de a fabrica sora pe care n-am avut-o și fiica pe care trebuia s-o pierd, deși prima s-ar fi putut revela din faptul că, încă

Scanned with OKEN Scanner

înainte de a-i fi scris numele, Caddy avea trei frați. Am început, simplu, prin a scrie despre un frate și o soră care se stropeau cu apă la rîu, sora cade și se udă, iar frățiorul mai mic plînge, crezînd că sora lui a fost bătută sau, poate, rănită. Sau poate că știa că el era cel mai mic și că ea va renunța la orice hîrjoană în apă, ca să vină să-l consoleze. Cînd ea a făcut acest lucru, cînd a părăsit hîrjoana în apă pentru a se apleca asupra lui, întreaga poveste, așa cum o spune acest frățior în prima parte, *a părut să țîșnească în fața mea, pe hîrtie.*" (s.m.)

Acesta este momentul în care mintea acestui frățior încetează să se dezvolte, să se „maturizeze". Ea rămîne *aici* și *acum*, în singura perspectivă din care „povestea întreagă" poate fi spusă în modul cel mai tulburător, sau în singurul mod tulburător. Restul este : zgomot și furie.

Adaug că, altădată, într-un interviu, Faulkner relatează *altfel* geneza romanului. Cu totul altfel, spune cu totul altceva. La fel de adevărat.

A citi ceva prin *altceva* este semnul cel mai sigur că acel *ceva* există cu adevărat. Pasiunea literară a marilor scriitori poate fi „citită" în toate celelalte pasiuni ce-i animă. Pasiunea e una singură, în oricîte forme s-ar manifesta. Pasiunea lui Balzac pentru Doamna Hanska ne face să „citim" mai exact pasiunea sa pentru Operă, pentru Literatură, pentru Bani, pentru Politică, pentru Magie. Dacă vrem să știm cum *iubea* Opera sa și i se dedica dintr-o pornire fanatică și absolută, e de ajuns să-i citim scrisorile de dragoste, e de ajuns să-i substituim obiectul și-n loc de iubirea pentru femeie să ne închipuim iubirea pentru opera sa : „nu trăiesc decît pentru tine, prin tine ; te iubesc cum n-am iubit niciodată ; de cîte ori mi-e dat să trăiesc în atmosfera ta, să mă bucur de dragostea și mîngîierile tale, mă cuprinde iar disperarea văzînd cîte și cîte mă alungă din acest rai". [1]

În locul femeii, putem liniștiți pune opera, aproape nimic nu e de schimbat :

---

[1] Balzac, *Corespondență*, Ed. Univers, scrisoare din 16 octombrie 1845.

Scanned with OKEN Scanner

„Tu realizezi toate ambițiile, toate visurile imaginației mele... te iubesc așa de mult încît aș fi bucuros să mor pentru tine, dar mai bine am să trăiesc... nu există femeie pe pămînt sau în cer care să poată rivaliza cu tine, nici să-mi atragă o clipă privirea... Nu te teme că m-ai putea plictisi, peste zece ani voi fi la fel de înfometat de tine ca și azi."

Cineva care a vizitat casa lui Goethe din Weimar povestește că se păstrează acolo, în ambianța germană respectuoasă, care nu a suferit modificări după moartea scriitorului, masa de lucru și scaunul pe care se așeza să scrie *Faust*, *Afinitățile elective* și altele. Scaunul nu este unul obișnuit, cu atît mai puțin un scaun serios, un scaun aulic pe care, odată instalat, geniul să le lase cuprins de gravele sale inspirații, de importantele sale preocupări. Este un cal de lemn ! De felul acelora care-i înveselesc pe copii, îi îndeamnă la joc, la abandonul atît de plăcut-iresponsabil, departe de obligațiile școlare, de tot ce înseamnă gravitate și răspundere adevărată.

Trebuie să ni-l închipuim o clipă pe Goethe încălecîndu-l spre a scrie la *Faust*, trebuie neapărat dacă vrem să înțelegem poemul și filosofia lui, altfel ceva ne scapă mai ales din filosofia lui. Faust ce altceva face decît, abandonînd sastisit serioasele sale cercetări, încalecă inspirat calul de lemn, pornind înainte, într-o lume care nu este a cărților și a rezultatelor de laborator !

Dar pe noi Goethe, el însuși, ne interesează aici : el nu putea scrie decît călare pe jucăria asta. Nimic nu mi se pare a fi mai străin de esența îndeletnicirii artistului, decît posomorîta gravitate. „Serioși" de tot cînd scriu sînt numai autorii de mîna a doua și impostorii scrisului, ceilalți, cei adevărați, tocmai spre a se sustrage seriozității și senzației de răspundere implicate actului literar — și care sînt insuportabile, anulînd orice poftă de a mai scrie, și care sînt prea apăsătoare, producînd paralizii și inhibiții, sterilizînd de tot ce-i viu pe cei ce li se lasă în seamă — ei trebuie să încalece șaua de lemn a lui Goethe și să se joace de-a scrisul serios, plin de atîtea răspunderi. Nu cred că lucrurile se pot petrece altfel cînd cineva scrie,

Scanned with OKEN Scanner

așa, deodată, un *Faust* veritabil. Tot așa — și este un adevăr complementar față de cel dintîi — nu cred în actorii care *seamănă* a actori pe stradă și la restaurant. Nu, acolo ei nu *joacă*. Ei *joacă* (teatru) numai cînd urcă pe scîndurile acelea.

Ideii că numai opera finită contează, ideii — oarecum — opuse (care-și găsește în Valéry cel mai pasionat exponent) că în definitiv procesul elaborării este mai interesant ca obiect de studiu, le putem răspunde că opera finită, înțeleasă bine, nu este altceva decît reprezentatarea exactă a drumului spre ea și deopotrivă că descrierea atentă a procesului de producere tinde să se identifice pînă la urmă cu imaginea înțeleasă a operei încheiate. Meditînd la felul cum a fost „făcută" opera meditățm la sensurile ei cele mai ascunse și cele mai evidente, la relația însăși dintre aspectele acestea care o compun și o definesc. După cum meditînd la opera încheiată fără a dispune de elementele de laborator pe temeiul cărora putem reconstitui traseul, pe măsură ce o înțelegem mai bine avem și reprezentarea modului în care ea s-a născu.t Orice critică a operei este o reconstituire a genezei ei și orice tentativă de surprindere a momentului genetic este și o „definiție" veridică a operei constituite.

Aceptarea operei sau respingerea sa, aproape indiferent de categoria în care opera se înscrie și de gradul mai mare sau mai mic al „abaterii" sale de la „realitate", se produce și în funcție de acordul (lipsa de acord) cu un sentiment intim, imposibil de definit clar, al *posibilității* de a exista, al firescului încadrării sale într-o ordine posibil umană, într-o ordine plauzibilă și chiar rațională, oricîte elemente necunoscute și chiar irațională ar integra. Un poet care știa să gîndească exact, nu numai să producă fantasme — așa cum știu, de fapt, toți poeții adevărați și care nu opunea imaginația inteligenței, nici adevărului, înclinînd să vadă și în una și în celelalte manifestarea unei facultăți unice și atot-cuprinzătoare, formulează în felul următor esența poemului : „un miraculos *care să poată fi admis*" (s.n.). Admis, da.

Scanned with OKEN Scanner

Lui Goethe îi „plăceau" multe, facultatea sa de comunicare și consimțire bucuroasă cu lucrurile era infinită (în *Lotte la Weimar* îl vedem conversînd omenește cu niște pietricele, cum ar fi făcut-o cu niște vechi amici de casă), îi plăcea cam tot ce există pentru că există și mărturisește și răspunde și face parte din ; însă cineva care fusese tînăr pe cînd el era foarte bătrîn, a îndrăznit să se pronunțe asupra a ceea ce îi plăcea *cel mai mult*, lui care, încă o dată, aproape toate îi plăceau. Ei bine : „Lui Goethe îi plăcea munca mai mult decît orice."

Este important să știm aceasta, mai ales pentru că noțiunea de „muncă" apare la Goethe, mai mult decît la oricine, în accepțiunea ei *curată*, fără obișnuitele elemente impuse care-i modifică înțelesul. Adică fără amestecul voinței sau al dorinței de glorie sau al nevoii de evaziune din lume, al nevoii de uitare și sustragere cunoscute în „beția" muncii etc.

Opera compusă cu cele mai înalte pretenții metafizice, cu un dispreț absolut — programatic afișat — pentru nivelul material al cuvintelor, o citim astăzi cu un interes ce neglijează mai curînd aspectele înalte, spre a se opri asupra cuvintelor ei. Cine ar fi crezut ? Nu pentru revelațiile în absolut și pentru omogenitatea sa voită cu spiritul geometriei eterne, pentru „elanurile" spre orizontul ideilor pure, pentru platonismul sau pentru pitagoreismul, pentru orfismul sau pentru eleatismul, pentru helenismul ei prim sau ultim, citim opera lui Ion Barbu, pe cea lirică și pe cea eseistică, ci pentru cuvintele și imperecherile inimitabile de *cuvinte*, pentru frumusețile ei de sintaxă, pentru „tăietura" și articulațiile frazei sale. Așadar cu o motivație inversă celei care-l făcea pe Ion Barbu să refuze orgolios, cu grimasă de aristocrat al spiritului pur, *poetica d-lui Arghezi*. Toate noutățile, toate, toate îndrăznelile, toate „absoluturile" se învechesc. Rămîn cuvintele.

O întrebare cam deplasată și de ajuns de jenantă prin lipsa de stringență „teoretică" și pe care, totuși, în adîncul intimității fiecare și-o pune în contact cu marile opere

Scanned with OKEN Scanner

clocotitoare de viață și sugerînd o nemăsurată cunoaștere, total impudică, a secretelor naturii umane este aceasta : cum dobîndește scriitorul datele ce-i sînt necesare în dezvăluirea secretelor, cît de departe poate merge cunoașterea lor *directă*, cu alte cuvinte : cîtă „experiență" își poate îngădui scriitorul fără să alunece atît „de jos" în investigarea lor cu propria ființă încît drumul de întoarcere să rămînă cu putință și el să nu se piardă definitiv, sub aspect moral, prin cufundarea în zonele urîtului, ale abjecției. Această întrebare nu cere un răspuns. Soluția ei ar semăna cu un normativ într-un domeniu ce se refuză prin natură oricărei recomandări și interdicții. Adevăratul artist nu și-o pune niciodată, adevăratul scriitor se încredințează instinctului său, totdeauna just orientat. Dar cititorul în „naivitatea" sa și-o pune, chiar dacă n-o mărturisește. El își dă seama că *în locul* artistului, al scriitorului, în contact cu atîta experiență impusă, el unul, s-ar pierde, și-ar distruge sufletul, s-ar prăbuși în mocirlă și cu oricîte disperate eforturi lucide nu s-ar mai ridica, de acolo, niciodată, pentru a trăi mai departe conform nescrisei legi morale. Necum să fie capabil, după aceasta, presupunînd prin absurd că ar izbuti să se ridice din nou la nivelul vieții „corecte", să dea seama de ceea ce a văzut și i s-a întîmplat, și încă să dea seama, cum o face marele artist, în deplină seninătate morală, cu o conștiință inexplicabil *curată*.

Pierderea de timp, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, vegetarea fără rost și chiar condamnabila „lene" sînt unele dintre „stările" vieții de scriitor ; acest lucru trebuie spus cu toată claritatea, oricît s-ar supăra spiritele pozitive, practice, necontenit active. Cine nu știe sau nu suportă să piardă timpul nu-i va surprinde niciodată trecerea și nu va putea, în consecință, să dea reprezentarea „duratei" în opera literară. Momentele de risipire și pierdere sînt și cele prin care scriitorul înregistrează mai ascuțit gustul vieții ; percepția vieții ca viață. A izbuti să nu faci „nimic", înfrîngînd fireasca tentație a „umplerii" orelor și zilelor, a accepta aceste „goluri", profund productive în realitate, e la fel de important ca și a izbuti,

Scanned with OKEN Scanner

cînd vine ceasul faptei, să nu te sustragi în nici un fel, să înfrîngi ispita, tot așa de firească, a tihnei. Răgazul și munca istovitoare sînt fazele alternative, la fel de necesare, în existența celui dedicat cu totul scrisului, operei, destinului său. Tolstoi și-a cam bătut joc de „timp" pe cînd era tînăr ofițer, motiv de aspre reproșuri și de chinuitoare remușcări în „jurnalul" său, dar poate de aici a ieșit *Război și pace*, romanul unor oameni superiori care, sincer vorbind, nu fac „nimic". Proust își pierduse și el tinerețea cam fără rost, dar de aici, din „petreceri și zile", din superficialitatea și risipa vieții mondene a ieșit *În căutarea timpului pierdut*. Dostoievski și-a „irosit" timpul în casa morților, neproducînd nimic pe plan literar, doar producîndu-se pe sine, pe „Dostoievski", apoi a pierdut nu numai bani, dar și timp și energie nervoasă la jocul de ruletă. Cîteva zeci de ani, pînă la debutul tîrziu, o romancieră ca Hortensia Papadat-Bengescu a vegetat într-o insipidă viață de familie și de societate provincială. Rebreanu venea la Capșa nu pentru a purta discuții interesante, ci doar așa, să piardă cîteva ore pe zi.

Nu trebuie ignorată nici natura „erotică" a scrisului, a actului de a scrie. Scrierea poate fi înțeleasă mai bine prin analogie cu resorturile cuceririi, ale seducției, ale îndrăgostirii și ale capacității de a stîrni sentimentele partenerului. Disperarea de a fi respins și fericirea de a fi acceptat, moduri de existență profund erotice, se pot recunoaște cu ușurință în „stările" celui care scrie, care cucerește un spațiu la început indiferent, un „corp" străin puțin dispus sau rău dispus la ideia de a ceda, de a primi un partener. Și de a institui, cu acesta, un cuplu.

Mihai Sevastos pleca la București în numele *Vieții Românești* de la Iași, să obțină de la Arghezi o cronică teatrală scrisă bine, de asta își dădea și el seama. Dar misiunea avea și un revers, care nu-l tulbura cîtuși de puțin, n-avea *ce* să tulbure și apoi era foarte sigur de sine și de absoluta îndreptățire a misiunii sale, inclusiv reversul ei : abject, indicînd cît de rea poate fi neprincerea unită cu siguranța de sine, și cît de periculoasă în

contact cu spațiul artistic, cu lumea adevăratei frămîntări creatoare, de care e străină. Reversul era acesta : să trateze cu Liviu Rebreanu, deținătorul de atunci al rubricii, să trateze „diplomatic" făcîndu-l să renunțe la o rubrică „slab" onorată — credea el și cîțiva amici — de marele romancier. Urîta misiune trebuia dusă la capăt, vezi bine, în numele unui principiu de „artă", pe care Rebreanu, spre deosebire de redactorul diplomatic și de poetul admirat de greoaia sa sensibilitate, nu l-ar fi ilustrat cum se cuvine ; aducîndu-se în situația de a fi „scos" din rubricile europenei noastre reviste, pînă atunci nu prea europeană, ci așa cum se știe : poporanistă, și nici prea „artistă" și prea „estetă", ci prețuind mai ales „poziția" autorului și „conținutul", indiferent de stil și de calitatea expresivă a frazei. Dar acum, timpurile se schimbaseră, era după război, „rudimentarul" L. Rebreanu cu frazele sale plate, oricît de oneste, nu mai făcea față, ne cam făcea de rîs în fața Europei. Trebuia să cedeze locul — unde ? la „cronica dramatică" ! unui artist, unui stilist de marcă, e drept cam lipsit de rectitudine și de spirit obiectiv, dar ce importanță avea asta ! Vorba e scria grozav, iar M. Sevastos, care nu scria deloc grozav, dimpotrivă, ca ambasador al gustului, admira mult această înzestrare. Delicată misiune, față de Rebreanu, avea, dar a dus-o cu bine la capăt.

Scriitorul este adesea un om cu atitudini și reacții întîrziate. Omul „normal" realizează mai mult sau mai puțin exact și instantaneu ceea ce i se întîmplă ; el are reflexe prompte, în felul acesta mecanismele sale sufletești ca și cele ale conștiinței funcționează aproape fără întrerupere prin încărcări și descărcări repezi, cu o fluentă corectitudine. Naturile creatoare se abat de la această regulă a vieții elementare. La întîmplările curente, ele reacționează, cu mare întîrziere, adesea, de ani și decenii : opera lor este adevăratul răspuns la provocările unei realități mult anterioare, aparent pierdute pentru totdeauna, aparent lăsate fără răspuns, întîmpinate, la vremea lor, cu o bizară răceală, cu o sensibilitate, la „imediat" blocată, împiedicată, împietrită. Nimeni n-ar mai „scrie" dacă re-

Scanned with OKEN Scanner

plica dată provocărilor realului ar surveni la locul și timpul ei, eliberînd fulgerător, fără rest, tensiunea lăuntrică, satisfăcînd dorința și nevoia firească de acțiune. Cei ce „scriu" o fac tocmai pentru a descătușa, în sfîrșit, după o îndelungă paralizie a sensibilității, energiile sufletești. Actualizarea imediată, în act și reacție, a acestor energii nu prea este în firea oamenilor născuți să scrie, să facă „artă" din materia propriei lor existențe supusă unor solicitări neobișnuite. Amplitudinea și densitatea întîrzierilor survenite în *actualizarea* vieții lor afective și intelectuale determină pînă la urmă amplitudinea și densitatea operei realizate. Reacțiile artistului suferă un proces de încetinire, de obstaculare și amînare dar sînt mai puternice decît ale semenilor dotați cu reflexe prompte și cînd, în sfîrșit, se produc dezvoltă o „ardere" extraordinară, consumă energii neașteptate, nebănuite la orizontul existenței comune. Artiștii privesc adesea cu o curioasă „neatenție" la evenimentele din jur și la întîmplările propriei lor vieți, dar deodată își *amintesc* totul, întreg contextul întîmplărilor, cele mai neînsemnate detalii etc., cu o atenție profundă, mărită, față de care atenția de moment a celorlalți, uimiți de atîta insensibilitate, pare frivolă, o „senzație" superficială, epidermică.

La întîmplările adolescenței și tinereții sale, Dostoievski reacționează plenar abia în *Frații Karamazov* și această întîrziere poate fi considerată un refuz al „trăirii" directe, superficiale, de un interes mult mai scăzut, de o acuitate mult mai slabă decît cea revelată în marele roman. Despre Eminescu se relatează că trecea cu relativă „nepăsare" peste situații foarte dramatice din unghiul de recepție obișnuit. „Răceala" multor artiști în fața împrejurărilor de tot felul indică la ei prezența unui sistem de menajare, de ocrotire a zonelor lăuntricului, menite unei „actualizări" de durată, în opera ce va veni, cu necesitate. *Viața ca o pradă* a lui Marin Preda este prelungita reprezentare a stării de aparentă neatenție, de neglijare a „reacției" imediate, de bizara nepăsare și seninătate cu care artistul își traversează biografia. Dar această neangajare gestează opera saturată de mari implicări.

Scanned with OKEN Scanner

Impulsul spre *satisfacere* şi plenitudine dă actului creator, încă latent, o coloratură erotică, de aceea un poem ca *Sburătorul* lui Eliade, mit al sexualităţii ingenue, chinuitor refulate, poate fi citit şi ca o descripţie a dispoziţiei creatoare, cerîndu-şi cu inconştientă brutalitate drepturile de liberă afirmare. Sînt stările de tulbure plinătate, de impură clocotire a sevelor din pre-ziua creaţiei, aflate în pragul satisfacţiei eliberatoare, al „operei" în fine liniştitoare. Stările de *pubertate* ale adevăratei geneze creatoare. Nu întîmplător ale pubertăţii feminine, mai „stăpînite" şi de aceea mai fecunde, mai intense decît ale adolescenţei virile. E. Lovinescu n-a greşit numind revista şi cenaclul *celor ce vin* : „Sburătorul", cele două realităţi-mituri sînt profund înrudite prin impulsul de „realizare" a unei puternice dorinţe, febrile şi dureroase, de un preaplin încă neexprimat, anunţînd iminenţa actului. Un potenţial care se cere descătuşat, o energie care „doreşte" să se consume, o aspiraţie a momentului-limită, un elan al posesiunii depline, purificatoare ; un impuls nerăbdător să se realizeze.

Obstacole şi inhibiţii în calea „scrisului" intervin din mai multe direcţii şi au naturi diferite, cînd nu direct divergente. Se poate întîmpla ca pricina încremenirii, a neputinţei, să fie golul dinlăuntru, dar tot atît de bine : plinul, bogăţia, saturaţia. Să nu lucrezi pentru că n-ai nimic sau prea puţin *de spus* şi, dimpotrivă, pentru că ai prea mult. Pentru că nu stăpîneşti *încă* ceea ce vrei să „exprimi" sau, dimpotrivă, pentru că stăpîneşti prea bine sau de prea multă vreme şi ai lăsat de-acum în urmă momentul virtual creator şi sevele o clipă abundente au început, dintr-un exces, să se îngroaşe, împiedicînd trecerea, sufocînd circuitul viu. Te poate împiedica starea prea rece, lipsa „tensiunii" — şi dimpotrivă starea fierbinte, agitaţia febrilă, tensiunea prea ridicată, producînd ameţeală, vertigiu.

Pentru că nu-ţi vin cuvintele ; şi dimpotrivă, îţi vin prea multe, în şuvoi facil gîlgîitor, ducînd la insuportabilă prolixitate, de o parte, la abundenţă verbală, la inflaţie inevitabil tautologică (mai multe serii de cuvinte spunînd altfel acelaşi lucru), de altă parte. Fiindcă eşti prea slab

Scanned with OKEN Scanner

pentru a putea accepta efortul sau dimpotrivă pentru că ești prea „sănătos" — se poate și asta — te simți „bine", îți ajungi *așa cum ești*, fără „să scrii", iar dacă încerci, riscul de a compromite starea bună ți se pare exagerat și *nu merită* să-l înfrunți — pentru ce ? pentru o foaie înnegrită de litere, ceva mai izbutită, și de care mai nimeni nu se va sinchisi, nici cei apropiați ; care „te înțeleg" etc. Obstacol este *răul* și în egală măsură *binele* ; deficitul ca și plusul de „inspirație", dificultatea ca și ușurința, anemia ca și clocotul vital, atonia ca și tonusul susținut.

Și mai departe : sesizarea opacă și confuză a „temei" și — dimpotrivă — excesiva transparență și claritate a intenției (aici aș face un pas înainte, zicînd că această claritate face ca scrisul să fie nu numai o operație prea grea, împovărătoare, dar și ceva de-a dreptul inutil). Nu vezi „personajele" dacă ești romancier, nu realizezi „ideile" și tonalitatea lor dacă scrii critică ; sau *le vezi* prea bine. (Cine *vede* ideile, nu mai vrea și nu mai poate să le dea expresie). Rezultatul se întîmplă să fie același, nul, și cine ar crede că au colaborat la ele motivele *acestea* sau cele exact contrare lor.

Degradare vertiginoasă a ființei fizice, fără consecințe asupra ființei spirituale, inalterabile, de o demnitate magnifică : cei din urmă ani ai lui E. Lovinescu, boala avansînd rapid, devastînd trupul, provocîndu-i o uzură penibilă, suferințe umilitoare, dar spiritul planînd mîndru, cu un dispreț suveran față de trupul măcinat, împuținat. „Bătrîn și bolnav" scrie E. Lovinescu cele mai mari opere ale sale : ciclul Junimii, al lui Maiorescu, al contemporanilor săi, ai posterității sale critice. Ascult (14 iulie 1978, începînd de la orele 19 pînă la orele 20), răscolitoare pagini din jurnalul lui Jebeleanu despre ultimele luni de viață ale criticului : la biroul său de lucru, neîntrerupt, înaintînd cu grabă și fără grabă, gonit din spate și plin de răbdare, să-și încheie opera. El : atît de marcat de simțul zădărniciei ; pentru ce ? În virtutea cărei tainice necesități ?

Scanned with OKEN Scanner

Precaritatea fizică, boala şi toate slăbiciunile posibile nu anulează ci pun la încercare — şi adeseori stimulează — vitalitatea creatorului. O vitalitate *de pisică* s-a observat la Dostoievski cu toate că suferea grav şi incurabil şi cu toate că se uzase evident înainte de vreme. *Fraţii Karamazov* e scris cînd „omul", practic, era „terminat", cu ţesuturile în stare de iminenţă explozivă, gata să se destrame, cum s-au şi destrămat într-o bună zi, puţin după încheierea romanului.

Împotriva a ceea ce se crede — şi *se poate* crede, pentru că statura îi era în toate sensurile titanică — Tolstoi a avut o sănătate „şubredă" ; mai tot timpul se plînge că este — şi este ! — bolnav.

Cu Voltaire noţiunea de *vitalitate* în boală a căpătat de multă vreme o claritate clasică. El era aşteptat să moară şi contrazicea toate aşteptările, extrăgînd putere spirituală şi putere pur şi simplu, amîndouă inepuizabile, din familiaritatea de fiecare zi cu boala, cu slăbiciunea, cu pericolul repetat al prăbuşirii. Boala şi slăbiciunea îl ţineau *treaz*, mai întîi faţă de ele, în aşa măsură încît poate fi considerat „cel mai treaz dintre oameni". Valéry care-i acordă această recunoaştere, mai îndepărtează o prejudecată, aceea a degradării intelectuale senile. Vivacitatea spiritului său (spune Valéry) „pare să crească *odată cu vîrsta*" (s.n.). E drept că nu se întîmplă oricui : „Acest om este un miracol psihologic. Vitalitatea însăşi, uzînd şi abuzînd de corpul său fragil, care-i pune mereu probleme". Miracol psihologic care (vorba lui Gogol) se întîmplă rar dar se întîmplă.

Dacă dăm crezare mărturiei lui Perpessicius, la ultimele trei părţi ale *Crailor* (însumînd 125 de pagini) Mateiu Caragiale a lucrat nouă ani fără întrerupere — şi încă „intens" ; pe cînd Balzac în cîteva săptămîni dădea gata un roman mai voluminos şi poate mai greu de „condus" în bogatele ramificaţii ale acţiunii, spre a nu mai vorbi de numărul personajelor. Congestiei de expresivitate, intensităţii de lexic şi stil din primul caz îi corespunde în cel de al doilea dezinteresul total, răscumpărat, firește, de

Scanned with OKEN Scanner

forța acaparatoare a unor interese și obsesii mai importante.

Deosebirile între scriitori sînt uneori atît de mari, încît e greu să le mai găsești numitorul comun care să justifice considerarea lor într-unul și același spațiu, cel al literaturii. Aceste deosebiri încep chiar la nivelul gestației, al tipului de „muncă" investit, spre a se înmulți pe măsură ce urcăm la nivelele superioare, din ce în ce mai *imateriale*, evanescente și inefabile, ale realizării operei. Un rînd scris pe zi (scris „intens") de Mateiu Caragiale și vreo mie de rînduri, tot pe zi, scrise de Balzac, șapte ani pentru *Ion* la Rebreanu și nici șapte luni pentru *Patul lui Procust* la Camil Petrescu, ce ridicole par, din perspectiva acestor variații, sfaturile administrate de maeștrii — și de profesorii de literatură — discipolilor interesați să afle, de la cei competenți, secretul înfăptuirii ! Mai bine lipsă. Ascultînd prea multe sfaturi și încercînd să le ia în serios, ambițioșii discipoli îmbătrînesc în veleitarism. Curiozitatea prea mare față de aceste „secrete", cînd depășește cadrul ocazional, poate deveni un solid criteriu în diagnosticarea lipsei de vocație.

Gustul de leșie și „plictiseala" vieții literare, în epoci de mare productivitate ; cum a fost epoca dintre 1920—1940, adevăratele energii fiind integral absorbite în efortul de creație. Magnifică e „fraza" lui E. Lovinescu în *Memorii*, dar cît de neinteresant e ceea ce relatează ea, ce lucruri mărunte, ce plictiseală, ce zădărnicie în spectacolul bietelor vanități — necruțător înregistrate. Bizar fenomen ! Sau poate nu, foarte firesc să se întîmple așa ! În acest climat de plictis torid, apăreau una după alta cărțile lui Rebreanu, Sadoveanu, Camil Petrescu, H. P. Bengescu, Mateiu Caragiale. Lovinescu, Călinescu, M. Eliade, ca să numesc numai pe romancieri ! Cutare s-a întîlnit cu cutare și i-a spus că... sau l-a rugat să... și i-a povestit că... și l-a bîrfit pe... N-ai crede că toate aceste fleacuri pot umple timpul liber al unor excepționali scriitori. Da, pentru că este timp mort pentru ei, cu desăvîrșire neinteresant și neimportant, timpul cînd *nu scriu*, totul este, altfel, indiferent, fatală pierdere de

Scanned with OKEN Scanner

vreme după consumul impus de momentul viu, creator. Ce fade pot fi împrejurările vieții literare și, foarte adesea, cît de „neinteresanți" sînt autorii unor cărți extraordinare (În schimb, între 1950–1960, cînd apăreau puține cărți bune, ei bine, viața literară era interesantă, spectaculoasă, pasionantă ! De reținut...)

Operă și autor, vocea autorului, narator și narațiune, „auctorial", „scaz", gradul zero al scriiturii", neutralitate stilistică, implicare, obiectivare, distanță, ironie epică, polifonia „vocilor", contrapunctul, imperfectul indicativului, tehnica narațiunii. Creatorul și personajele, creatorul și cartea sa etc.

Se știe, demult, cîte ceva esențial în aceste disputate probleme. Creatorul (biblic) se revelează în ceea ce face dar nu este chiar totuna cu ceea ce face. El este în foc, dar nu e însuși focul.

În *Iosif și frații săi*, Thomas Mann privește, din această perspectivă prezent-mitică, a revelației avraamice, întreaga dificilă relație dintre Autor și textul său. Lumea fiind textul, povestirea, cartea.

De unde știm ce s-a întîmplat, spre a cîștiga autoritatea „auctorială", cum se zice astăzi ? „Cunoaștem sau nu cunoaștem istoria pe care o povestim ? Se cade și este oare potrivit cu caracterul povestirii, ca naratorul să-i calculeze și să-i cîntărească public datele și faptele, în temeiul unor oarecari reflecții și deducții ? Ar trebui povestitorul să fie altceva decît izvorul anonim al istoriei povestite, *sau mai curînd povestindu-se singură pe sine* (s.n.) în care totul exista prin sine însuși, așa și nu altfel, fără îndoială și sigur ? Dar, se va găsi cu cale ca povestitorul să fie înlăuntrul istorisirii, să facă corp cu ea, și nu în afara ei, calculînd-o și dovedind-o (...) El este în foc, dar nu e însuși focul. Este, deci, totodată în el și în afara sa. Bineînțeles, a fi un lucru și a-l cerceta sînt două acțiuni deosebite... Și totuși există planuri și sfere în cuprinsul cărora amîndouă au loc odată"

Relația autor-text este adesea una de opoziție ; uneori dezacordul e împins pînă la anularea relației. Textul îl

Scanned with OKEN Scanner

„contestă" pe autor, cel puțin în măsura în care îl confirmă și îl exprimă. Prin intermediul textului, autorul se ridică împotriva propriei sale imagini, constituite, din care vrea să iasă, nemaisuportîndu-se așa ; textul singur îi oferă această șansă, de eliberare, de smulgere (din tirania identității eului) ; de reconstrucție și regenerare.

Nimic mai normal în „desfășurarea" unui text decît continua contrazicere și hărțuire a punctului inițial. Fapt confirmat.

Din *Gramatica Decameronului*, Tzvetan Todorov : „E firesc ca la sfîrșitul unei lucrări să i se renege începutul. Parafrazînd pe Goethe putem spune că este imposibil să gîndim în același fel asupra unui subiect înainte de a scrie un text care îi este consacrat și după ce l-am scris. A nega acest principiu înseamnă să credem în transparența actului de a scrie, să reducem textul la expresia unui raționament în prealabil constituit."

Textul este expresia nemulțumirii față de acest raționament, în care nu ne simțim bine.

Formele literare se schimbă pentru a menține ceea ce este de neschimbat și a permite substratului etern — *literar* al literaturii să dăinuiască. Acesta este adevăratul sens al schimbării ; *să păstreze* ceva. Un lucru spus și scris în același fel, adică în afara circuitului normal al înnoirii și metamorfozelor literaturii, nu se menține, ci se degradează. Schimbăm formele nu pentru că ne-am plictisit de „substanța" lor, ci pentru că nu ne putem despărți de ea. Ca să păstreze „substanța" inalterabilă din Shakespeare, Balzac, Tolstoi, scrie Faulkner *altfel*, atît de altfel decît ei. Rațiunea secretă a metamorfozei formelor literare, aceasta este. „Formaliștii" (de felul lui Șklovski) au simțit-o, această rațiune secretă, mai bine decît venerabilii esteticieni, care n-au știut niciodată să ne explice, omenește, acest *de ce*. În definitiv : de ce ? Glorioasa tinerețe — erau așa de tineri și de „neștiutori" *pe atunci* — mai fecundă decît venerabila știință. Șklovski își amintește prea bătrînește ironic [1] de anii geniali :

[1] V. Șklovski : *A fost odată...*, pg. 315. Ed. Univers, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

„Am avut o teorie a mea, fereastra mea spre lume, cum a spus Baudouin de Courtenay. Socoteam că arta nu este o modalitate de gîndire, ci o modalitate de a reface felul cum simți lumea, că forma artei se schimbă pentru a menține această simțire. M-am ocupat de filosofia schimbării... Destinul operelor aparținînd vechilor artiști ai cuvîntului este același cu destinul cuvîntului însuși ; ele luminează calea de la poezie la proză, se acoperă cu armura de sticlă a obișnuitului."

Se scrie *altfel* pentru a rezista „obișnuitului" și a scoate, din nou, simțirea de sub greutatea uzatei sale armuri.

Opera aparține, dar nu în exclusivitate, autorului ei, este un produs neașteptat, norocos ivit, și în același timp, prin anumite caracteristici „naturale" este ceva dinainte gestat. Forțînd puțin lucrurile, am putea vorbi despre o programare a ei în cadrul genetic „ereditar" cît și în contextul mai larg, în matca intelectuală, din adîncurile căreia gestează, îndreptîndu-se spre o formă expresivă de mare stabilitate, definitivă. Despre prima dintre condiționările amintite vorbește în termeni patetici un om special dotat cu simțul trecutului care ne modelează ființa, N. Iorga, arătînd *ce datorează*, ce nu-i aparține, ce i *s-a dat* să fie : „În ce putem, în ce facem, e atîta care vine din ce ne înconjură. Și cel mai mîndru, mai sigur de sine, prostul care se îngîmfă ori pretențiosul de genialitate, care crede că toate pleacă de la el, încă nu-și poate ascunde, sau, dacă i se pune în față, tot n-ar cuteza să tăgăduiască, tot ceea ce-i vine de la atîția oameni ca dînsul, mulți tocmai cît dînsul și unii mai mari decît dînsul, care i-au stat împrejur, de la acea vastă umanitate risipită pretutindeni, acel eter uman, umplînd toate spațiile în care oricine își lasă partea, fie ea și cît de mică (...) Mai trebuie ceva, așa de puternic și așa de plin de mister, care e omul dinaintea ta, omul de la care vii și care, prin figuri pe care le-ai văzut, prin altele care n-au trecut niciodată înaintea ta, se-nfundă în adîncul vremilor pînă se pierde în nesfîrșirea lor : părinții, moșii, strămoșii, viața pe care ai fost chemat s-o duci mai departe.

Scanned with OKEN Scanner

De la ei vine ceva mai scump decît toate moştenirile materiale, mai greu de purtat decît toate sarcinile, ceva care adesea trebuie înfruntat cu mai mult curaj desperat decît toate pericolele : felul lor de-a fi, transmis, corectat, sintetizat cu mii şi mii de experienţe, care ajunge pînă la tine, omul de azi. Ceva care abea poţi să-l înfrînezi, dar să-l suprimi cu totul, nu, căci morţii nu se dau morţi, ceva care în ceasurile în care nu e nimeni viu care să-ţi stea alături, dă puterile pe care le păstrează partea aceea singură care continuă viaţa lor."

Despre aceste origini, determinări şi programări, este nu numai neplăcut dar şi fals pînă la urmă să se vorbească în termeni de rece ştiinţă, totdeauna discutabilă, mai bine deci să-l ascultăm caracterizîndu-le pe un mare intuitiv şi o natură magic-vizionară ca N. Iorga, cu a sa însuşire extraordinară de a nu strica prin exces de limpezire a desenului ceea ce este sortit să rămînă un adevăr, desigur, dar un adevăr cu margini imprecise, avîndu-şi rădăcinile într-un substrat secret încă neviolat, potrivit să rămînă aşa. Vizionarul găseşte o formulă admirabilă : *putinţa de fapte* pentru a numi cadrul genetic al actului creator individual şi determinările de care creatorul însuşi al „faptelor" nu este întru totul conştient, nici „răspunzător" :

„Ei, înaintaşii, dau aplecări, întorsături de spirit, îndemnuri şi putinţe de fapte. (...) Căci ei sînt zeii noştri ocrotitori (...). Am învăţat multe lucruri pentru care nu eu mi-am ostenit mintea (...) M-am oprit ca înaintea unor lucruri familiare, în faţa unor realităţi care erau ale mele pentru că ei le trăiseră" *(O viaţă de om. Aşa cum a fost.)*.

Cadrul ereditar genetic nu e singurul care atentează la originalitatea *absolută* a scriitorului. Sînt şi alte determinări care i-o dispută, înţelegînd să-şi apere partea. Cele care constituie masa compactă de idei, întrebări, răspunsuri, glume, replici etc. caracteristice unei epoci. Scriitorul este „doar" exponentul acestei fericite convergenţe. Shakespeare, Dostoievski, Tolstoi, Goethe, Proust etc. vorbesc în numele şi în felul unei ambianţe în ea însăşi shakespeariană, goetheiană, proustiană, ai cărei „secretari"

Scanned with OKEN Scanner

sînt, cam în felul în care spunea Sainte-Beuve că este secretarul opiniei publice, tipice societății sale de intensă preocupare literară. Shakespeare, Dostoievski, Goethe *vorbesc* în fața noastră în felul cum *vorbea* în genere „cercul" de care aparțin. Astfel de „cercuri" își trimit în posteritate reprezentanții cei mai dotați, care fac oarecari eforturi expresive, *stilistice*, pentru a justifica un loc pe care ceilalți consideră că nu l-au meritat. Ei vor să demonstreze că l-au meritat.

Scriitorul excepțional este, desigur, un exponent, dar cel puțin în egală măsură un om complet liber, un om necondiționat. Poate că aceasta e principala sa vocație Cînd scrie *Părintele Serghei*, Tolstoi nu e pur și simplu un om „bătrîn"; oameni bătrîni sînt toți ceilalți. Tolstoi condiționat de vîrsta sa, de societatea sa, de lumea căreia îi aparține, la fel ca toți ceilalți, n-ar mai fi Tolstoi ci doar unul dintre ei. Tolstoi este, înainte de toate, un om care are geniul libertății, al sustragerii de sub puterea diverselor determinări ; abia în al doilea rînd are geniu literar. Modul său de a vedea lucrurile este condiționat din interior, al celorlalți, este rezultanta, este consecința prevăzută — și previzibilă — a presiunii exterioare, mărturisite sau nu, mai degrabă nemărturisite. Un grad oarecare de condiționare se manifestă și la Tolstoi ; este exact ceea ce Tolstoi nu poate suferi la Tolstoi.

Lipsa contactelor revelatoare, a experiențelor „biografice", a „trăirii" într-un cuvînt este deplorabilă pentru omul făcut să scrie — și neavînd ce să scrie — dar deplorabilă poate fi și situația opusă, la fel de neprielnică scrisului ; excesul contactelor, abuzul trăirilor. Există, fără îndoială, și experiențe inutile și chiar dăunătoare „lucrului". Capacitatea de absorbție a naturilor artistice este apreciabilă, nu însă și nelimitată. Gundolf exaltă *toate* întîmplările vieții lui Goethe, toate au folosit scrisului său : „căci omul cu preocupări spirituale, în primul rînd creatorul nu săvîrșește și nu îndură nimic, nu pune în mișcare și nu dezvoltă nimic altceva decît ceea ce contribuie la conturarea ima-

Scanned with OKEN Scanner

ginii lui", frumos spus, să nu uităm însă că abuzul experienţelor *dure*, nu este caracteristic pentru eroul astfel exaltat. Un Goethe *prea* încercat, prea dispus (sau indispus) *să îndure* multe, n-ar mai fi Goethe.

Lectura admirativă face abstracţie de faptul că de la autor spre textul său are loc un transfer de vitalitate, o înceată — şi în răstimpuri violentă — investiţie energetică în favoarea textului, o deposedare şi o luare în posesiune al căror beneficiar este ultimul, în exclusivitate. „După ce scriu o poezie încerc pe lîngă bucurie şi o anume stare depresivă. De fiecare dată lupt cu impresia că este ultima poezie pe care o scriu." Lucian Blaga se exprimă aici cu tipică moderaţie.

Starea „depresivă", scăderea tensiunii interioare, iată preţul, dinainte cunoscut, dinainte acceptat, al viabilităţii textului, semnul victoriei depline al acestuia asupra autorului, o pierdere calculată în vederea unei afirmări. Opera se consolidează pe seama autorului, ea îşi dobîndeşte forma pe măsură ce autorul se „deformează", pînă la anularea identităţii. Sigur pe-un viitor fără şanse, secătuit de resurse, înstrăinat nu numai de sine, dar şi de „produsul" muncii sale, în puterea căruia nu se mai recunoaşte, autorul descoperă acum punctul extrem al vulnerabilităţii sale. Iată adevărata sa înfăţişare, greu de suportat ; mai ales greu de conceput dinafară.

Faza căderii, a întunecării orizontului, a pierderii speranţelor, obligatorie fiind, este, totuşi, o fază numai, adică o tranziţie spre altceva, din depresiunile sale se nasc puteri noi, puterile înaintării, ale ridicării. Observaţia aceasta este la fel de întemeiată în planul actului creator şi în cel al viziunii generale pe care opera finită o impune. Căderea, pierderea „inspiraţiei" anunţă refacerea forţelor ei ; după cum, şi la fel de adevărat, degradarea tonusului încrezător în planul viziunii, anticipează o redresare a încrederii.

Scanned with OKEN Scanner

Goethe îl numește condescendent pe Pascal „*Der Kranke Pascal*", vrînd să spună că un astfel de spirit, oricît de înalt, nu vede bine lumea și n-are acces la universalitatea simțirii umane, ci falsifică totul, vede și simte prin boala sa, adică deformat. „Universalitatea lui — comentează C. Noica — e cu adevărat durabilă ; dar nu era dublată de o împlinire trupească pe măsura ei, dimpotrivă «Der Kranke Pascal», spunea Goethe și o spunea din plinătatea sănătății lui." Cuvintele lui Goethe, binevoitor-depreciative nu prea pot fi „judecate" și nici nu trebuie să fie ; ar fi ceva pedant în aceasta și ceva la fel de „nesuferit" ca judecarea unui om bolnav de către altul de o sănătate înfloritoare. Întrebarea care se pune este dacă există sănătate chiar atît de deplină și de continuă încît să constituie o limitare, o neîmplinire „trupească". Nimeni — nici Goethe însuși — nu e atît de „sănătos" încît să nu știe ce e boala și să nu se teamă puțin s-o privească de sus. Boala lui Pascal nu e un defect, o sursă de deformare, dar nici sănătatea lui Goethe nu este. Nimeni — și nici Pascal, foarte bolnavul și chinuitul, nu este atît de bolnav și de chinuit încît să nu întrezărească *voloarea* sănătății și nimeni atît de fericit și de sănătos, nici chiar sănătosul și fericitul consilier aulic, încît să nu întrezărească valoarea *morală* a suferinței. Goethe care scrisese *Afinitățile elective* știa, poate, la fel de bine (fără să fie la fel de zguduit de ceea ce ajunsese să știe) că existența omului în lume prezintă o „fisură". Buna condiție fizică a omului de geniu nu-l va împiedica să descopere „boala" omului. Sănătatea perfectă, boala perfectă, nu caracterizează nici pe unul, nici pe celălalt. O astfel de „perfecțiune" în bucurie ori suferință, își ajunge sieși. Nu mai îngăduie să fii Goethe, dar nici să fii Pascal.

Singurătatea creatorului. Fuga de „contacte" are un efect sterilizator și nu contribuie în nici un fel la stabilirea unei impersonale distanțe, necesare scrisului, s-ar zice. Marile epoci creatoare au fost *aglomerări* de talente de toate rangurile și de toate speciile, lovindu-se între ele, atrăgîndu-se, iritîndu-se, trăind într-un climat de iubire

Scanned with OKEN Scanner

și detestare reciprocă. Viața literară e plină de zgomot și furie, altfel nu se poate. Scriitorul mai trebuie să evadeze din ea ; dar trebuie și să aibă *de unde* să evadeze spre liniște altfel nici liniștea nu e liniște. Spiritul adevăratei creații este unul de întrecere, ambiție, dispută, un spirit de veghe și „pîndă". Rebreanu era foarte atent la Sadoveanu și Sadoveanu însuși nu era chiar așa indiferent, cum ne place să credem, la evoluția mai tinerilor confrați din capitală.

Camil Petrescu mi-a spus odată că el îl „obliga" pe Sadoveanu să scrie „bine" pentru că îl hărțuia, îl ataca, „nu-i dădea voie" să coboare sub nivel. Dostoievski, Tolstoi, Turgheniev se observau îndeaproape, se citeau unul pe celălalt, se *întreceau* în a fi mari. „Vrea să *mă sperie !*" — a exclamat Tolstoi citind un roman al lui Dostoievski, și poate nu-i era acestuia străină intenția de a-l impresiona, de a-l intimida pe Tolstoi, oricum, de a-și măsura forțele cu el.

Dar Cehov ? S-ar zice că el, oricum, iubea singurătatea, detesta zarva vieții literare. Poate că o detesta, dar iată ce observație uimitoare, total necehoviană, face el la un moment dat, ce sfat „gorkian" îi dă lui Gorki, care hotărîse să facă gestul negorkian de a părăsi lumea literară :

„Condiția firească a unui literat este să se țină totdeauna aproape de cercurile literare, să trăiască pe lîngă cei care scriu și să respire literatura."

A „respira literatura ! La fel de necesar ca și a „respira" viața. Scriitorii scriu cărți nu numai pentru că au trăit diverse experiențe, ci și pentru că au citit diverse cărți — și ce poate fi mai fascinant pentru ei decît să le citească exact pe acelea născute sub ochii lor, compuse de prietenii și neprietenii lor, oamenii vii, contemporanii lor de aceeași vîrstă, mai tineri, mai bătrîni, avînd de suportat exact aceleași condiții, respirînd același aer ? !

Hemingway a descris în *O sărbătoare continuă* acest amestec de feerie și atmosferă sufocantă care e viața literară „centrală". Relatarea vieții duse „în comun" cu Fitzgerald, cu Gertrude Stein, cu Ezra Pound te face să simți de-a dreptul de unde au „ieșit" atîtea capodopere, care numai în fadă izolare reciprocă nu se puteau naște. Să

Scanned with OKEN Scanner

facem un pas mai departe și să riscăm afirmația că unii scriitori au devenit „mari" pur și simplu pentru că erau îndrăgostiți — cu o dragoste care nu exclude sila, sațietatea, enervarea — nu atît de literatură, cît — ei, bine — de *Viața literară*. Fiindcă nu voiau, nu puteau nici în ruptul capului s-o abandoneze pentru a vieții liniștiți, undeva la țară, ca Manilov „la umbra unui copac". Riscurile vieții literare se cunosc : uzura sufletească, pierderea sentimentului „metafizic" și „ontologic" etc., dar fără înfruntarea lor, adesea cu prețul sănătății morale și al echilibrului sufletesc, nu s-ar fi născut — în forma pe care o știm — nici Hugo, nici Balzac, nici Cehov, nici Scott Fitzgerald, nici H. James, nici T. S. Eliott ; nimeni.

Rebreanu era un om tăcut ; dar îi plăcea să *tacă* la Capșa. Fără zgomotul, adesea inconsistent, din jur, el nu se putea odihni ! Venea în cafeneaua literară ca un om „beat de muncă" (Tudor Vianu) și își revenea dintr-o îngrozitoare oboseală — a nopții de lucru continuu — pentru a se pregăti de o nouă oboseală și a fi apt de ea.

Unul dintre scriitorii contemporani care au reflectat asupra actului creator este Teodor Mazilu. Un capitol din volumul său de eseuri [1] se și intitulează *Despre creație*, altele sînt tangente problemei și o redescoperă din alte și alte puncte de vedere : Despre gustul estetic ; Despre prejudecata fanteziei ; Despre inteligență ; Despre subconștient ; Despre personalitate ; în totul o adevărată mină de observații vii, de un interes excepțional. Iată una din ele : „La întrebarea cuiva «De ce scriu atît de puțin» i-am răspuns că scriu atît de puțin fiindcă sînt incapabil de a accepta singurătatea. Dacă nu acceptăm singurătatea, creația ne va ocoli pînă la sfîrșitul vieții, vom muri de moarte bună, dar nu vom cunoaște lumina și bucuria creației. Există desigur «durerile facerii», dar creația e dincolo de durere. Prin singurătate înțeleg bineînțeles nu izolarea de oameni — asta e o prostie, ci capacitatea de a rămîne singuri cu noi înșine, de a nu ne hrăni de amintiri, lecturi, proiecte de viitor, dorințe de tot felul. Creația

[1] Teodor Mazilu, *Ipocrizia disperării*, Cartea Românească, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

există, simt eu, numai în prezent. Unii scriitori spun cînd se așază la masa de scris, am totul în cap. S-ar putea să fie chiar așa, să aibă totul în cap, dar el nu face decît să aducă pe hîrtie un lucru dinainte stabilit. Artistul adevărat nu știe nimic în fața hîrtiei, el trăiește *atunci* viața pe care vrea s-o redea, nu se hrănește din acumulări. Iarăși și iarăși nu vreau să fiu înțeles simplist, sigur, artistul știe despre ce vrea să scrie, dar el se lasă furat de mișcarea secretă a vieții, nu cerșește experiențele altora."

Dintre toate virtualele condiții ale creației, singurătatea *asbolută* este cu siguranță cel mai greu de acceptat, mai greu de menținut *vreme îndelungată*, chiar dacă premisa unui puternic talent nativ este asigurată.

Aș zice chiar că talentul „în sine", adică un anume tip de vitalitate, *se opune* el însuși satisfacerii acestei condiții. Unui om „talentat" îi vine infinit mai greu decît unui om netalentat să accepte singurătatea, să stea multă vreme cu pustiul hîrtiei albe în față. Totul îl cheamă, dimpotrivă, spre viață, spre afirmarea *directă* a energiei sale spirituale și sufletești.

Acesta e paradoxul teribil al naturilor creatoare, că trebuie să-și înfrîngă, plătind un preț nemăsurat de mare, prețul vieții adesea, oroarea de singurătate, mai puternică în ele decît în naturile mediocru dotate, oricînd capabile de performanțe în ordinea „voinței". Am spus : *vreme îndelungată*, pentru că este ușor să fii singur un ceas, dar aproape insuportabil zece, o sută de ceasuri și, mai mult, săptămîni și luni și ani. Așa-numitele chinuri ale facerii sînt chinuri care rezultă din încercarea de a rezista ispitelor naturale, ispitelor vitalității. Artiștii mari sînt mai vitali decît cei mici, nevoia de cheltuire imediată și uneori de succes imediat este mult mai vie, mai imperioasă în ei decît în ceilalți. Un efort supra-omenesc li se impune în producerea „operei", efortul unei singurătăți laborioase, metodice ; totul în ei se opune acesteia.

Trebuie să ne închipuim o „natură" ca a lui Caragiale, o natură vie, „genial" de vie, în luptă cu necruțătoarea condiție a singurătății. Este aproape de neînchipuit ! Tensiunii vitale a genialității sale făcute spre a se manifesta

Scanned with OKEN Scanner

vertiginos trebuie să i se opună o tensiune egală, mai mare chiar, care să-l oblige la singurătate și să iasă învingătoare din ciocnirea cu firea genială, aceea chiar care dictează înălțimea și forța creației sale, dar nu dictează deloc, dimpotrivă, *existența* ei pur și simplu.

Nu să scrie extraordinar îi era greu, ci doar atît : să scrie. Să se așeze la masa de lucru și să ia totul de la început, ca și cum natura genială nu numai că nu i-ar fi de nici un ajutor, ci ar acționa ca o forță potrivnică, încercînd să-l *smulgă* răbdătoarei singurătăți. A scrie pentru el înseamnă a se smulge *îndărăt*, a se sustrage elanului formidabil care-l smulge, în direcția exact contrară. Aici, în fața hîrtiei albe, totul trebuie abia *dovedit* ; și nu prea sînt mijloace pentru aceasta sau sînt prea sărace mijloace, sînt precare, fragile, față de imensitatea vocației native. Geniul se afirmă în relație cu ceilalți ; infinit mai chinuitor îi este să se afirme în singurătate, la masa de lucru, în fața hîrtiei neînsuflețite.

A te lăsa condus de mișcarea secretă a vieții e, în fond, totuna cu acceptarea „singurătății" (deși, în aparență, ar însemna altceva și chiar contrariul !), tocmai pentru că această singurătate înseamnă o apropiere (și nu o izolare, nu o îndepărtare) de adevăratul suflu al vieții, resimțit de scriitor ca un *prezent*, un prezent absolut, un prezent acaparator, care desființează tot ce reprezintă acumulare, trecut, adică o cunoaștere moartă, o repetare, o rutină.

Singurătatea artistului : starea prielnică receptării „mesajului" secret al vieții, starea de grație, mai simplu spus : dizpoziția de a primi. A primi, ce ? Tocmai aceasta e problema : nu a primi ceva anume, nu o limitare, ci, dimpotrivă, o deschidere nemărginită ; a primi totul sau a primi, cu egală bucurie *creatoare*, nimicul. A primi plinul și deopotrivă golul, inconsistența însăși.

Scriind despre Gogol, am încercat să arăt că acest lucru este posibil ! Și că el nu include o dispoziție apăsătoare, o „plictiseală", dimpotrivă, poate implica (precum în *Suflete moarte)* o extraordinară bucurie, o plăcere frenetică, o voioșie, un elan „gogolian", o expansiune vitală

Scanned with OKEN Scanner

formidabilă ; în sfîrșit, ceva din ceea ce am numit *viteza* gogoliană.

Pentru că „inconsistența" tot viață este. Așa cum o anume plinătate, ca în cărțile proaste, poate da senzația de inerție, de „acumulare", de moarte. Plinătatea poate fi receptată ca un lucru *consumat*, tot astfel cum golul, inconsistența, *plictiseala* (în cazul lui Cehov, de exemplu, sau chiar al lui Flaubert) pot fi receptate — din punctul de vedere al creatorului, un punct de vedere care mi se transmite și mie, cititorului — cu mare consimțire, cu vitalitate și forță ; cu *entuziasm*. Fără acest entuziasm — să nu ne înșelăm ! — nu există creație și nu există receptare a creației făcută în bune condițiuni (receptarea fiind tot o formă de creație, un act eminamente creator), nici atunci (și poate mai ales atunci) cînd *obiectul* creației, al receptării, îl constituie stările *negative* enumerate mai înainte, stări aparent *nevitale*.

Creația pe temele „absurdului", ale „golului", presupune cu deosebire un act creator vital, plin de strălucire, de animație, care să-și anuleze obiectul : sau, cum se mai zice, să-l transfigureze, prefăcîndu-l în altceva, într-o valoare estetică, într-un obiect de încîntare.

Senzația de „cenușiu" din atîtea din paginile lui Rebreanu, scriitorul a înregistrat-o în momentul creației, într-o dispoziție necenușie, cu o vie curiozitate ; și tot așa o înregistrăm și noi, cînd citim cărțile lui Rebreanu. Și, dimpotrivă, cînd obiectul reprezentării are în sine, de la sine ceva încîntător și entuziasmant, înregistrarea sa — de tip *creator* — implică de obicei, în chip paradoxal, o anume distanță critică, un anume „scepticism" (ca în cazul unor scrieri ale lui Tolstoi), pentru că scriitorul „știe" că aceste stări de încîntare, de jubilație (cele pricinuite, să zicem, de primul bal al Natașei Rostova din *Război și pace*) nu sînt veșnice, că după ele *urmează ceva*, un lucru anume, defel încîntător și defel sublim.

Altfel spus, actul creator considerat în generalitatea sa — și pentru a se afirma ca atare — va descoperi *strălucirea* în plictiseală și decepție, va descoperi *fragilitatea*,

gustul uşor derizoriu, gustul cenuşiului — în plină pozitivitate fericită. Prin natura sa însăşi, actul creator presupune această anulare a propriului obiect, această considerare (în „subsidiar", în „paranteză") a reversului medaliei, a posibilităţii *contrarii*. Fără aceasta nu există creaţie, ci numai platitudine, atît la nivelul autorului operei, cît şi la nivelul receptării, al „lecturii" ei. Fără acest paradox creator, opera nu ia fiinţă, nu apare ceva cu desăvîrşire „nou" în lume, ceva născut chiar în clipa *aceasta*.

Actului creator i s-au atribuit, prin vremuri, sensuri şi merite mari, dar Malraux este acela care l-a exaltat cel mai mult, el care nu exalta prea multe lucruri şi era adesea amar chiar în privinţa acelor idealuri care merită sacrificiul vieţii. El trăieşte în artă ca într-o religie şi conferă artei menirea de a înlocui religia spre care oamenii nu se mai pot întoarce. Printre valorile care, consideră el, se opun neantului şi morţii, creaţia ocupă locul întîi.

Nu trebuie să-i luăm prea *în serios* pe scriitorii serioşi, invariabili gravi. E un semn rău, pentru ei — şi o dovadă sigură de nesinceritate (sau de prostie) —, această mină preocupată şi posomorîtă, vrînd să terorizeze lumea cu aerul preocupat şi sever, sugerînd existenţa unor probleme care „ne scapă", de care, în superficialitatea noastră veselă, refuzăm a lua act.

Să luăm, în schimb, foarte *în serios* pe marii comici, pe marii comediografi — cine ştie din ce adînci motive refuză ei să fie, ca toată lumea, serioşi : Molière şi Caragiale, Swift şi Gogol ştiau mai mult decît ne închipuim despre „natura umană" ; deloc mai puţin decît „cei mai mari", decît geniile „supreme". Şi este veşnic de luat în atenţie faptul că supremul Shakespeare a scris nu numai *Hamlet*, dar şi extraordinare comedii, şi le-a scris nu numai pentru „a se destinde". Dar acceptînd că voia numai atît, trebuie să ne întrebăm de ce simţea nevoia acestei „destinderi" şi dacă nu cumva ea însăşi poartă întipărirea cumplitelor concluzii pe care vrea, parcă, pentru moment, să le evite...

Scanned with OKEN Scanner

Comicul carnavalesc dostoievskian (pus în lumină de M. Bahtin) nu este mai puțin *zguduitor* decît tragismul dostoievskian ; și nu este mai puțin tragic decît acest tragism. Dimpotrivă.

Demodatul Sainte-Beuve, cu tichia lui, era mai aproape de înțelegerea „modernă" a acestor noțiuni decît mulți hipermoderni (care vor să ni le explice) cînd scria :

„Acest om (Molière) cunoștea slăbiciunile și nu se mira de ele ; făcea binele mai mult decît credea în el ; (...) Privea omenirea aceasta tristă ca pe un copil bolnav fără leac, pe care trebuie să-l îndrepți puțin și să-i alini durerile mai ales făcîndu-l să petreacă."

Creația — spune Malraux — nu este reproducerea, ci rivalul realității : „rivalul unui obiect *resuscitat, adică nemuritor !*"

Dacă un lucru este *din nou* posibil, s-a făcut proba posibilității sale de a exista mereu, de a fi fără moarte, de a scăpa destinului. A învia, a reînvia realul este cu totul altceva decît a da asupra sa o reprezentare. Reprezentarea este ceva mort, reînvierea realului este un act viu, similar apariției formelor vii, nașterii „vieții" însăși. Noțiunea de *creație* nu e aplicabilă, în nici un fel, produsului artistic realizat cu suficientă îndemînare pentru a fi consumat și a pieri odată cu aceasta. Ca să existe în planul creației, o carte trebuie să renască la fiecare lectură a ei, și să renască altfel, să se reîntrupeze într-o formă nouă. Și numai aceea ce este *născut* cu adevărat printr-un act creator are șansa să se mai nască o dată, încă o dată ! Numai creația suportă „lecturi" repetate, reînnoite.

Creația este rivalul și replica realității mai mult decît este *expresia* ei. Mitul prin excelență american este mitul succesului, dar cînd citești pe cei mai mari scriitori americani — pe Faulkner, pe Melville, pe Scott Fitzgerald — constați că ei nu-l suportă deloc ; toată opera lor spune altceva decît acest mit. (Foarte greșit procedează aceia care vor să deducă valorile „specifice" unei literaturi, *direct* din valorile și miturile poporului respectiv, ale societății în care trăiesc și pe care o reprezintă.) Exaltarea

Scanned with OKEN Scanner

„succesului" este sfidată în cărțile lui Faulkner, care a și declarat o dată, și nu numai o dată, că scriitorul nu este părăsit în nici o clipă de obsesia eșecului, și asta chiar în privința propriei creații.

Un excelent eseu al lui Erich Segal (și este simptomatic că eseistul este una și aceeași persoană cu autorul de mare *succes !)* dovedește că literatura americană, „expresia" unei lumi victorioase, dominată de mitul succesului, n-are altă obsesie mai adîncă decît obsesia eșecului, decît un complex al eșecului inevitabil. „Explicația definitivă ne lipsește, însă faptele rămîn evidente : literatura Statelor Unite e semănată de epavele a mii de Argos-uri naufragiate..."

Pe cînd „grecii" și europenii în genere își întemeiază valorile pe sentimentul *victoriei,* întrupat în mitul liniii de aur, marea literatură americană subminează mitul și îi opune cu totul alt mit :

„Opunînd *balena albă — liniii de aur,* America nu numai că a oferit lumii o nouă mitologie, ci ea a spulberat-o, de asemenea, pe cea veche. Căci astăzi e sigur că Eldorado nu se află nicăieri, nici chiar la ultimele frontiere ale Statelor Unite : Luna.

Melville a spus-o" (s.n.).

Scot Fitzgerald, Sinclair Lewis, Dreiser, Faulkner, John Dos Passos, J.D. Salinger, Hemingway, Steinbeck n-au obosit s-o repete. Paradoxal este că mitul „american" (opus *liniii de aur)* este mitul unei literaturi vitale, eroice ; și nu al unei literaturi „vlăguite", „decadente", „bizantine" etc., cum ar fi de prevăzut din punctul de vedere al interpreților de tip determinist. Atenție, deci, în materie de creație și în interpretarea ei, la deducțiile simpliste și chiar la simplele *deducții,* chiar nesimpliste...

În *Confesiunile* sale, Sf. Augustin își amintește cu oroare de faza „estetică" a existenței și gîndirii sale, de tinerețea neștiutoare înclinată să considere că *frumusețea* este valoarea supremă, faza dinaintea autenticei revelații :

Scanned with OKEN Scanner

„Îndrăgeam lucrurile frumoase și demne de dispreț și, adîncindu-mă în ele, le spuneam prietenilor : oare iubim altceva decît frumosul ?"

Deloc mai puțin obsedat de sensul *ultim* al vieții, Dostoievski, spre deosebire de autorul *Confesiunilor* și de contemporanul său mai nemulțumit de sine și mai agitat de oroarea rămînerii *în loc* (Tolstoi), nu se urnește din convingerea „tinerească" și „ignorantă" că *frumusețea va salva lumea*, nu ține neapărat să *progreseze*, să ajungă la altceva, să îmbrățișeze treapta mai *de sus* a înțelegerii lucrurilor. Prin această bizară îndărătnicie, prin neclintita sa fervoare *estetică*, de profesionist al literelor, are mai curînd acces la treapta ultimă.

Orice s-ar spune, e și puțin „teatru" în gestul lepădării de *frumusețe*, ca de o treaptă inferioară a înțelegerii. Dostoievski e mai sincer și mai puțin grăbit decît profesioniștii misticii, mai aproape de revelația lucrurilor ultime, atît de obsedante, desigur, pentru aceștia. Dostoievski respinge ideea că pefecțiunea ideală s-ar realiza în etape, suind niște trepte, progresînd. Rămînînd pe loc, pe locul său, unde a fost inițial strigat (ca *scriitor* fusese el strigat !), Dostoievski continuă să murmure, toată viața sa, cu dramatică încredințare : frumusețea va salva lumea.

Motive (sau *forme ; sau figuri)* fecunde, de excepțional randament, apte să primească, în spațiul lor virtual foarte încăpător, sensuri dintre cele mai bogate : prezența lor constituie adesea, aproape de la sine, un *indicator*, al capodoperei, (nu totdeauna desigur, nu în orice mîini). Sînt ca niște receptacole de mare putere absorbantă și exercită o extraordinară seducție asupra conținuturilor, pe care le atrag, le ademenesc să „intre" în ele.

Un astfel de *motiv* (sau formă, figură) este cel pe care l-aș numi : motivul *coerenței înșelătoare ;* sau al *plauzibilității suspecte.*

Chiar „forma" sa, indiferent de calitatea încărcăturii specifice, primite la un scriitor sau la altul, este intens elocventă, șocantă, izbitoare. Forma sa, așa-zicînd „goală", indică prezența unui paradox fertil plin de consecințe,

capabil să incite imediat resursele gîndirii. Înainte de a fi manevrată de Shakespeare sau Dostoievski, pentru că, ea le premerge, înainte de a absorbi imensa energie a reflecției și inepuizabila adîncime cu care ei au investit-o, această *formă* semnifică, murmură înțelesuri ; declanșează un fel de „bolboroseală" a minții fascinate de ceea ce i se oferă ca temă de meditat.

Această *formă* spune *ceva*, este intuiția confuză a unui lucru ce ar putea fi exprimat, schematic, în felul următor : ceea ce prezintă o coerență deplină ca discurs, ca demonstrație logică „ascunde" ceva fundamental fals sau imoral ; ceea ce e imediat plauzibil sau veridic anticipează „răul". Ceea ce este „impecabil" spus trebuie primit cu neîncredere, urmările acceptării sînt catastrofale. Smerdiakov „ascultă" fascinat (în *Frații Karamazov*) „discursul" coerent și atît de convingător al lui Ivan : el va comite o crimă. Pentru că, în claritatea și forța sa de persuasiune, discursul raționalului Ivan este esențial fals, este diabolic, *tocmai* pentru că avansează, din treaptă în treaptă, din raționament în raționament, fără nici o fisură. Tot așa, argumentația mentală (ori divulgată) a lui Raskolnicov în *Crimă și pedeapsă* înainte de dubla crimă ; coerența perfectă a „discursului" său acoperă germenii crimei. (Într-un alt plan, al unei realități istorice bine-cunoscute, tot atît de „raționale", de coerente, de „inatacabile" formal, erau rechizitoriilor marilor procese politice din anii 1936–37). Este *un loc comun* care sensibilizează de predilecție pe marii scriitori ; fascinația sa, luată în sine, ne indică de la început, că sînt cu adevărat mari.

Sensibilitatea, excitabilitatea la această „formă" a gîndirii pot fi considerate un test, o confirmare, o indicație majoră. Marile discursuri rostite în fața mulțimii seduse, în *Iuliu Cezar*, de către Brutus și Antoniu, pe rînd, grandioase justificări ale poziției celor doi protagoniști ai dramei lui Shakespeare, sînt un exemplu neîntrecut al fascinației acestui motiv. Amîndouă „discursurile" sînt teribil de convingătoare, sînt „logice" și deopotrivă răscolitoare, autentic răscolitoare. Spunînd lucruri contrarii, Brutus și Antoniu au pe rînd dreptate : și mulțimea le concede că

Scanned with OKEN Scanner

au dreptate, zguduită de argumentele înlănțuite și, în egală măsură, de forța pasională, chiar de *umanitatea* fiecărui discurs în parte. Avînd amîndoi dreptate, fiind amîndoi plauzibili, *locul comun* (sau motivul) plauzibilității înșelătoare se încarcă de o tensiune maximă. Dar amîndouă discursurile atît de veridice, ascund ceva, greu de definit și care, pînă la urmă se definește : crima oribilă. Discursul magnific al lui Brutus conține o justificare a crimei comise ; discursul la fel de magnific al lui Antoniu, pregătirea logică și afectivă a crimelor viitoare.

Adevărurile refuză traducerea logic-discursivă, și pe acest refuz se întemeiază posibilitatea operei ; ea singură are, în direcția lor, un acces *exprimat, exprimabil.* Este ceea ce o distinge de celelalte forme de acces (la adevăr) și îi singularizează destinul în planul vorbirii despre existență, despre om, despre moarte, suferință și bucurie. Nimic din ceea ce *poate fi* exprimat într-o înlănțuire silogistică și demonstrativă de felul celei din discursurile lui Naphta și Settembrini din *Muntele magic* nu se referă la *adevăr* și nu spune ceva esențial despre om. Mult mai mult, în privința aceasta, *spune* un zîmbet al Claudiei Chochat, sporovăiala unui bolnav care știe sau nu știe că va muri, delirul bețivănesc al monumentalului Peperkorn, nehotărîrea mediocrului Hans Castorp, neștiind pe cine să admire întîi în prezența celor doi mari retori angajați într-un sclipitor duel intelectual. Aceste nuanțe, aceste imponderabile, aceste lucruri inexprimabile în discurs, reprezintă adevărul lui Thomas Mann, un adevăr ironic, — pentru că nu-și suportă intensitatea. Și pentru că adevărul nu poate fi privit „în față", cum încearcă să-l privească, dar de fapt nu spre el privesc, ci cu totul în altă parte, deși ei sînt siguri că privesc acolo unde trebuie, mulțumiți de a fi aflat calea, Naphta și Settembrini. Ce știu ei ! Fermecătoarea Claudia, în schimb, știe, mai mult chiar decît știe creatorul ei. Thomas Mann e vrăjit, dar și puțin speriat, de ea, de „știința" frumoasei femei.

Se poate medita asupra esenței *poetice* a literaturii luînd ca punct de pornire, mai rodnic, *situațiile* extreme, intens radicalizate.

Scanned with OKEN Scanner

Suprarealismul reprezintă o astfel de situaţie, sugestivă la scara întregii literaturi. Simplificînd ceea ce pare foarte complicat şi reducînd lucrurile la un termen originar aş spune că suprarealiştii au un singur inamic esenţial, pe care-l vînează sub toate formele şi îl urmăresc sub înfăţişările cele mai neaşteptate : aceasta este *proza*.

Violenţa negaţiei are la ei ca punct de pornire substanţial voinţa deznădăjduită, exasperată de a se menţine în regatul Poeziei pînă la limită, pînă la absurd. Sacra lor furie, care este sau ar trebui să fie o stare permanentă şi un mod de a trăi, reprezintă expresia dorinţei de a cuceri pentru totdeauna, pentru toţi oamenii teritoriile pure ale Utopiei ; este furia pe care o provoacă în spiritele noblie imposibilitatea poeziei, eşecul utopiei. Lucrurile *se degradează*, cu alte cuvinte poezia (sau utopia, la ei e tot una) devine *proză*, calcul, interes, vanitatea, platitudine „burgheză". Frumuseţea însăşi pare a fi masca ipocrită, dezgustător de pretenţioasă, a unui „urît" esenţial, dotat cu enorme resurse de proliferare.

Suprarealismul (care constituie o mişcare literară lucid definită, dar şi o constantă a spiritului) este tentativa de a „realiza" miracolul, de a actualiza Poezia, printr-un act radical şi necruţător : negaţia absolută a prozei.

Avertizaţi de o experienţă a trecutului, în cadrul căreia poezia fusese de fiecare dată constrînsă să dispară sub acţiunea ceva mai insistentă a prozei, suprarealiştii vor să construiască o poezie *rezistentă*, liberă de orice complex de inferioritate sau de culpabilitate în faţa realului, mai puţin friabilă la contactul cu proza de fiecare zi a vieţii.

Pentru a deveni puternică şi invulnerabilă, poezia trebuie să guverneze peste vastele domenii ale realităţii ; să pătrundă peste tot, să integreze totalitatea existenţei vizibile şi invizibile. Într-un înţeles superior, suprarealismul îşi propune să salveze poezia, stimulîndu-i *orgoliul de a fi*.

Pentru că n-a izbutit să reziste asalturilor „prozei", poezia are o singură şansă de a supravieţui : să treacă la ofensivă, nu pe un singur front, ci pe toate fronturile, nu pentru a-şi apăra un discutabil domeniu „rezervat", ci

Scanned with OKEN Scanner

pentru a cuceri ea însăşi, pentru sine, toate poziţiile, cunoscutul şi necunoscutul.

Toate mijloacele sînt legitime, scopul este unul singur, profund constructiv : poezia, din nou, să existe.

Speranţa secretă a marilor suprarealişti : poezia este cu putinţă.

Gellu Naum înţelegea foarte bine spiritul adînc al acestei mişcări de redresare, de reconstrucţie, cînd vorbea (în 1945) de „speranţa secretă că *poate fi altfel*".

Acest „altfel" însemna o anticipare a scopului : poezia. În cuvintele sale de atunci, intuim că poeziei i se atribuie un sens sărbătoresc, victorios, profetic :

„A vorbi de iubire, de poezie, şi încă, şi încă, cu sete, cu furie..."

„Poezia este un avans, un promiţător avans, o profeţie a gîndirii noi şi reale" (*Castelul orbilor*, 1946).

Furia anti-poetică este o posibilă punte către poezie. Şi încă una foarte solidă. Prin contestări sistematice, prin negaţii susţinute cu îndărătnicie, poezia moare, poezia renaşte. Într-un climat mai pur, epurat de orice aspect cu dinadinsul poetic, poezia trebuie să supravieţuiască.

Numai dacă merită, numai dacă este cu adevărat în stare, altfel nu, altfel toate insultele ce i se adresează, toate maculările sînt justificate : poeziei, atît de fragile încît să nu poată reacţiona cu vitalitate atacurilor prozei, nu i se cuvine altă soartă. Pentru a exista mai departe, ea trebuie să accepte, fără inutile lamentaţii, riscurile confruntării.

Lupta nu se poate duce decît de la egal la egal, pe aceeaşi arenă, cu depline drepturi, cu aceleaşi arme. Deosebirea între „poezie" şi „proză" nu stă în mijloace (ele sînt egale), nici în zonele de investigat (aceleaşi desigur), deosebirea rămîne de demonstrat, şi ea va fi confirmată (încă o dată, în condiţiile de egalitate perfectă) de un accent de inefabilă participare ; fără putere parcă, abia trăgîndu-şi sufletul ; şi totuşi cît de vitală, dacă e capabilă să pună în inferioritate, pe propriul teren, atît de orgolioasa vitalitate a platitudinii. Pentru a face faţă, poezia

Scanned with OKEN Scanner

nu are altă cale de urmat decît să-şi asume responsabilitatea locului comun. Acea mişcare din interior, acea „respiraţie" tipică limbajului cotidian, prin intermediul cărora sîntem dispuşi şi pregătiţi să acceptăm şi *să credem*.

La capătul acestei complicate strategii, de care a trebuit să uzeze spre a se face *din nou* credibilă, o veche şi familiară realitate : poezia.

Avangarda noastră, izbucnind în cîteva „valuri" intermitente (la 1914, la 1924, la 1934, la 1944, etc.) lăsînd între ele vagi spaţii inactive, se consumă prea lent, parcă aducîndu-şi aminte, în răstimpuri, că există, şi atunci, firește, manifestîndu-se cu exces (mai mult formal, ca orice exces). Dacă şi astăzi ea se manifestă încă în forme uneori neinspirate, producînd senzaţia de ne-organic şi lipsă de vitalitate, explicaţia trebuie să o căutăm în faptul că, la vremea ei, nu s-a revelat în întregime, nu s-a înţeles pe sine şi nu s-a consumat pînă la capăt, cu o radicală voinţă de a exista, spre a indica în procesul însuşi al arderii acele elemente noi dotate cu mare putere de rezistenţă, apte să participe la ecuaţia literaturii viitoare. Dacă însă, reînvierea, chiar inutilă, a formelor suprarealiste, luate ca atare, cel mai frecvent ca mod de exercitare liberă a limbajului, prezintă, cum am văzut, o explicaţie de ordin „istoric", lipsită cu totul de legitimitate este eroarea complementară, a celor care au ingenuitatea de a crede că literatura ulterioară avangardei, sărind etapele, poate face abstracţie de achiziţiile acesteia, făcute în numele întregii conştiinţe literare a epocii, şi că se poate „scrie" în liniște tot aşa mai departe, ca şi cum nimic serios n-ar fi intervenit, nimic n-ar fi venit să tulbure somnul prea liniştit al scriitorului, nici o întrebare, nici o îndoială, nici o suspiciune, nici o întîmplare *adevărată*. Tot ce a pierdut, tot ce a cîştigat scriitorul secolului XX, raportat la scriitorul epocii anterioare, ar rămîne, în parte, fără explicaţie de n-am ţine seama de faptul că între timp a existat avangarda.

Mari scriitori moderni *în afara* avangardei sînt şi vor fi, nici unul însă neurmărit într-un fel sau în altul de ecourile

Scanned with OKEN Scanner

ei. Și chiar de va fi vreunul, el este doar în măsura îngăduită de unghiul de recepție modificat prin prezența avangardei. În și mai înalt grad decît pe creatorii de opere, avangarda a modificat „privirea" noastră, gustul artistic și spiritul critic al epocii.

Invenția continuă, invenția nestăpînită, nu este creatoare (decît în primele faze) dacă scriitorul nu începe să-i pună condiții ; devine repede un factor de disoluție, de subminare a creației. *Un veac de singurătate*, poate fi citit din acest punct de vedere, ca o metaforă a *creației* în plin delir. A creației lumii, a creației literare și a pericolelor ce o pîndesc sfîrșind prin a o degrada și împinge în absurd, repetiție dementă, absolută zădărnicie. Ca o meditație asupra *ușurinței* și *inconsistenței* ce amenință orice act de invenție, orice creație *din nou*. Totul este posibil, se poate face, se poate „spune" orice, la început asta fascinează, apoi cu încetul obosește, împuținează, ucide ceea ce urmează să fie creat sau este în curs de a fi creat. În orice omnipotență „literară" se ascunde acest teribil risc, pentru că : dacă *totul* este posibil, *nimic* nu mai e posibil. Dar în adevărata creație *nu* totul este posibil, de aceea multe sînt posibile.

În autobiografia redactată pe scurt la bătrînețe, Tolstoi spune acest lucru uimitor, cu acel dar, numai de el posedat, de a spune lucruri simple și clare care, totuși, buimăcesc și nu prin altceva decît prin evidența lor : că de la neființă la ființă e un abis, de la ființă la conștiința de sine a copilului de 4–5 ani o distanță extraordinară iar de la 5 la 75 de ani (cît avea el, Tolstoi, cînd scria aceasta) doar un pas, un singur pas.

Permanența copilăriei, iată ce literatura uită adesea. Cum uită și latura matură a copilăriei. Despărțirea maturității de copilărie nu e niciodată dusă pînă la capăt. Numai în literatură se întîmplă să fie dusă. Dar cît de serioasă e o asemenea literatură *prea serioasă* ? Intimitatea autentică a spiritului uman, în pură solitudine mai ales, nu e niciodată atît de „serioasă" cum vrea să ne facă să credem majoritatea scrierilor literare, specializate totuși în adevărul „ultim "al naturii omului.

Scanned with OKEN Scanner

Să fii Tolstoi și să te doară dinții și să-ți cadă ; să te doară burta ; să te chinuiască cei din casă ; să te considere copiii cam senil și țicnit, sau și mai rău : un ins plictisitor, să te descoasă proștii în legătură cu ce vrei să scrii și să te întrebe insistent de ce nu mai scrii, oare s-a terminat cu tine, ar fi interesant de știut ; nevasta să vrea să te despartă de prietenii nedemni și cicălitori, iar prietenii de nevasta nedemnă și cicălitoare ; să te năpădească musafirii casei care nu știu ce-ai scris în *Război și pace* dar își dau părerea despre un recent articol al tău apărut într-un ziar de seară ; să ți se spună că te cam contrazici în idei, asta în timp ce te doare capul, ai ameteli și senzați de vomă.

Și să mori cum ai murit — fiind Tolstoi.

Nu există mare literatură netangentă ironiei și umorului. Rebreanu pare invariabil grav, dar este o receptare greșită, el privește „de sus", cu inevitabilă distanță ironică, forfota „de jos" a lumii, fără ca asta, bineînțeles, să anuleze fiorul tragic din romanele sale, dimpotrivă, tocmai distanța aceasta îl preface în fior cosmic. Thomas Mann citind *Don Quijote* este ispitit să considere „umoristicul" nu o trăsătură accidentală, facultativă, ci chiar așa : „elementul *esențial* (s.n.) al epopeii". Al *oricărei* epopei ! Merge și mai departe și conferă umoristicului superlativul absolut nu numai în materie de literatură, dar și de „cunoaștere" în general : „Cel mai brav și mai îndrăzneț cuceritor în imperiul omenescului a fost totdeauna umorul".

Antinomiile necesare. Ibrăileanu *ar fi spus* (relatarea aparține unui memorialist, nu chiar întru totul demn de încredere, și nu din rea-voință ori din voința anume a mistificației, ci doar așa, dintr-un minus de înțelegere a lucrurilor, dintr-o conformație îndeajuns de nehotărîtă a inteligenței ; de data aceasta, e perfect plauzibil, în linia opțiunilor cunoscute, a lucidei pasionalități proprii criticului ieșean) despre nuvelistica părintelui Gala Galaction :

„Toate amorurile lui duc la dezastru, la nimicire. Autorul e, prin urmare, un ascet în concluzie, un justițiar în

Scanned with OKEN Scanner

deznodămînt. Dar cu cîtă plăcere întîrzie el asupra descrierii păcatului ! Cu cîtă căldură, cu cîtă pasiune zugrăvește — nu ! cîntă el puterea ispitei, vîrtejind dorințelor zbuciumul fermecător și sărbătorile amorului nelegiuit ! Pînă la marginea prăpastiei, el ne poartă pe alei înflorite de trandafiri."

Astfel de contradicții, chiar de *inadecvări*, asigură, nu numai în cazul scriitorului citat, rezistența creației ; absența lor deschide drum neted platitudinii. E aproape o *figură* generală a spiritului creator, această opoziție în care intră, în chip necesar, cu sine însuși și care „încetinește", ca să zic așa, folosind un termen din lumea fenomenelor *fizice*, desfășurarea prea „naturală" a lucrurilor, îi pune piedici, astfel încît „mișcarea" să devină plauzibilă, sugerînd efortul, cumpănirea cu o forță contrarie, înscrierea pe o traiectorie *accidentată*.

Opera nu este viabilă dacă nu recunoaștem în ea, urma vie a luptei, a înfruntării și a depășirii (în cele din urmă) a unui obstacol. Scrierile neviabile lunecă repede la îndemnul primului impuls, fie acesta o idee morală sau, dimpotrivă, pornirea cea mai naturală, ceva invariabil dictat de *firea* scriitorului. În cazul acesta : *ideia* morală a înfrînării — și *firea* evident pasională, teluric erotică a celui ce manifestă ideea. Finalul nuvelei *De la noi la Cladova*, cu împărtășirea și spovedirea dinaintea morții, a femeii Borivaje de către popa Tonea care o iubise, știind să înfrîngă în el ispita păcătoasă, și mai ales fusese iubit de ea cu totală dăruire :

„Și ceea ce omenește nu fusese cu putință și ceea ce Borivaje dorise pînă la moarte, fără să se împlinească — se împlini sub condiția atotdivină și atotcurățitoare a religiei lui Isus Christos. Borivaje își pune capul pe pieptul sfîșiat al preotului creștin și în ceasu-i din urmă trăi, fără păcat, toată fericirea pe care ar fi putut să i-o dea, cu dobînzi atît de grele și de amare, iubirea pămîntească ! Atîta cît ținură rugăciunile introductive și zguduitoarea moliftă de dezlegare, Borivaje fu fericită atîta cît ar fi putut să fie într-o jumătate de veac !... Și mîinile iertării, în numele Sfintei Treimi, se împreunară pe capul penitentei și îmbrățișară acest cap mult iubit cu singura îmbrățișare îngăduită."

Scanned with OKEN Scanner

Acest final de douăsprezece rînduri — cea mai bună jumătate de pagină a ciudatului părinte — ilustrează foarte limpede *necesara* antinomie de care vorbeam. Forțele care se înfruntă de-a lungul întregii scrieri par a-și fi încheiat lupta într-o superioară, magnifică fuziune, într-o „rezolvare" capabilă să spiritualizeze, în fine, impulsurile eros-ului și în același timp să „erotizeze" enigmatic momentul de triumf spiritual.

Dar este o *depășire* care păstrează, într-un plan mai adînc, acuitatea singulară, originară a forțelor contrarii, în sfîrșit conciliate. Sugestia unei *rezistențe* ce continuă să se manifeste, parcă împotriva a ceea ce textul însuși *spune* cu toată claritatea, dă paginii o înălțime literară mai mare decît însăși incontestabila ei înălțime spirituală.

Cartea nu-și „consumă" sensurile și miezul înainte de a se încheia, ceva oprește arderea lor prea rapidă, ceva care e valoarea ei însăși. Eroului biblic i se arată o flacără care refuză să se stingă pe toată durata comunicării mesajului ce i se revelează ca un semn de sus al alegerii. Flacăra țîșnește dintr-un spin cu această ciudată, semnificativă particularitate, sugerînd un lucru miraculos, ceva cu totul ieșit din comun : „iar el a privit și iată, spinul ardea în foc, însă nu se mistuia" *(Exodus)*.

Un nucleu care arde dar nu „se mistuie", o ardere prelungită peste limite rațional explicabile, ascunde ori ce operă care ne dă, prin aceasta chiar, sentimentul unei durate infinite.

Arde, dar spre deosebire de toate lucrurile care ard, nu se consumă și nu devine cenușă.

Încordare și destindere, strîngere la un loc și risipire abundentă, monovalență și plurivalență, comprimare și revărsare peste margini : spațiul literaturii poate fi exprimat integral prin aceste moduri pur „fizice", prin aceste figuri polare, extreme, ca și prin intervalul dintre ele. Situația amintită se clarifică foarte bine la nivelul personajelor. Există personaje comprimate, încordate în ele însele, existînd într-un anume fel și nu în altul, într-o structură definită : prințul Bolconski în *Război și pace* ; și tot aici o

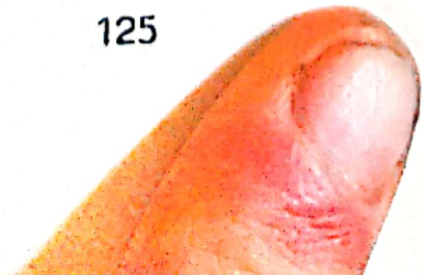
Scanned with OKEN Scanner

figură risipită, revărsată peste margini — Pierre Bezuhov. A doua categorie mai este reprezentată în teatrul lui Shakespeare de voluminosul — în toate sensurile — Falstaff, iar la Dostoievski de Feodor Karamazov, depravatul, bufonul, bătrînul măscărici. Toate figurile din această a doua categorie, trăind în mai multe feluri deodată, destinse în spațiu pînă la refuzul oricărei posibile definiții și a oricărei norme caractereologice au în comun un aer carnavalesc, de bătrîni actori tocmai pentru că sînt prea sinceri.

Artistul ascultă de legea vieții, o lege necruțătoare, asupra căreia simte că nu are nici o putere, și această continuă subordonare poate ajunge să-i pară insuportabilă. Incapabil să intervină în destinul personajelor sale — și pe măsură ce este artistul mai mare ca artist, această incapacitate este mai viu resimțită, tocmai pentru că face parte din „dotarea" sa și îl definește ca fiind cu adevărat *mare* — își îngăduie la un moment dat reveria puterii și a dreptului de intervenție, așa cum și-o îngăduie Shakespeare în falsa feerie a *Furtunii*.

Puterea artistului, limitată la sfera judecății morale, vai, atît de ineficientă în sfera mai largă a intereselor vieții, își îngăduie visul unei extinderi nemăsurate, al dreptului de imixtiune și dominație, al dreptului de viață și de moarte, al dreptului de a răsplăti și de a condamna, *după merit*. Acesta este orgoliul suprem al artistului, magia puterii exercitate în virtutea imperativului moral cu care se simte, mai mult ca oricine, învestit. Dar realizarea acestui vis înseamnă moartea sa ca artist și nu întîmplător *Furtuna* este ultima operă dramatică a lui Shakespeare, piesa de rămas bun : inocența — răsplătită, vinovăția — condamnată, apoi absolvită în numele unui superior spirit de clemență, magia aceasta a devenit posibilă numai pe seama celeilalte magii și cu victoria ei, dealtfel incompletă și relativă, arta s-a sfîrșit, artistul se întoarce — pentru a muri ! — în lumea oamenilor.

Bagheta lui Prospero este bagheta magică a Autorului visînd să-și asume un alt rol, rolul Creatorului (lumii) și al Judecătorului. Autorului nu-i este de ajuns să fie autor : supus legilor vieții, dator să dea imaginea unui destin



Scanned with OKEN Scanner

situat cu totul și cu totul în afara voinței sale de intervenție și modificare. Asupra surorilor trădătoare ale Cordeliei, asupra fiicelor rele și crude ale regelui Lear, asupra fratelui ucigaș al regelui Hamlet și asupra soției sale complice într-un oribil asasinat, autorul nu are nici o putere. El trebuie să asculte de legea firii care-i este bine cunoscută ca artist și străină, întru totul străină. Criteriul său, criteriul moral, nu acționează în sfera vieții practice ; este ineficient aici, pînă la deriziune și ridicol. Autorul simte nevoia unei magii eficiente, el vrea, măcar o dată, să constrîngă, precum într-un basm, binele să iasă în arenă ca factor de decizie, să sancționeze pe cei culpabili, să-și arate întîietatea în lume, apoi să înțeleagă și să ierte, în spiritul unei sublime mărinimii. O dată, o singură dată, care este și ultima : cu această tentativă — care neagă arta (o artă a *supunerii*, pînă la urmă). Autorul renunță definitiv la prerogativele sale, își aruncă în mare cărțile și bagheta sa de artist. Astfel de tentative nu se repetă. Nimeni nu se poate „juca" nepedepsit, de-a magia destinului. Autorul, cu cît este mai mare, știe de la început ce-l așteaptă.

Dincolo de legea morală și acționînd fără să țină seama de ea, există în orice mare operă de artă un plan mai adînc, un prag ascuns al înțelegerii supreme și al amarei contemplații „ecleziastice" (dacă vrem să-i spunem așa, în lipsa unui termen mai potrivit), al reflecției asupra caracterului trecător a toate cîte se întîmplă și asupra unui inerent sfîrșit al tuturor lucrurilor. La Shakespeare și la Tolstoi, în poezia lui Eminescu „toate-s vechi și nouă toate". Despre-a lor zădărnicie tu te-ntreabă și socoate. Alte măști, aceeași piesă. Acesta nu e banalul „pesimism", ci pragul încă nedepășit al reflecției umane. Ceva din suflul acestei ultime „contemplații" trece peste vîrfurile cele mai înalte ale spiritului artistic. Frunțile cele mai înalte ale geniului au atins de cîteva ori altitudinea acestei singurătăți de proporții cosmice. Așa cum s-a terminat această întîmplare — spune Prospero în monologul final

Scanned with OKEN Scanner

al *Furtunii* — așa se vor termina toate întîmplările lumii și așa se va termina odată lumea însăși „Știm de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimțite cade ?" Acest vers eminescian, ca și monologul shakesperian care-l precede, nu trebuie citit ca o expresie a abandonului moral. Astfel de gînduri, alcătuind planul ultim al meditației umane, nu săgetează la întîmplare și nu iradiază decît din creația supremă. Ele nu reprezintă numai corolarul meditației unor spirite eminamente morale, dar, în același timp — și asta e încă mai tulburător — postamentul meditației morale. Într-o zonă în care legile curente ale timpului și ale spațiului nu acționează, punctul de ajungere regăsește pe cel al pornirii, sfîrșitul lucrurilor se confundă cu începutul lor.

Ar trebui să ne explicăm, nouă înșine, mai exact, *rezistența interioară*, încercată de orice lector cu stagiu îndelungat, nesupus candorilor inerente primei curiozități provocate de cărți, de *Carte*, rezistența pe care o simțim constituindu-se la ideia curentă că literatura ar fi expresia unui conținut gata să se exprime, să izbucnească vijelios, și să dea pe dinafară... Literatura bună implică, desigur, un astfel de bogat „conținut", dar îi și pune piedici, îi face greutăți, se cam „joacă" cu el, îl primește dar îl și refuză, îl ordonează dar strecoară în el și puțină dezordine, îl ia în serios și totodată „se face" că-l ia în serios. Într-un cuvînt, și asta e toată ciudățenia, face să se nască, în calea sa, altfel netulburată, *un obstacol*. Se întîmplă să-l țină în loc și tocmai cînd „el" este mai grăbit să fie luat în atenție, uită de el, luînd cine știe ce alt curs, luînd alt *ton* decît cel prevăzut și decît cel impus de el. „Forma" și „conținutul" unei opere se atrag dar se și resping, relația lor exclude orice mecanică reciprocitate. Impresia cea mai generală pe care o dă *arta* este cu atît mai vie cu cît cele două planuri se situează la distanță și chiar în opoziție unul față de celălalt.

Să ne gîndim mai bine la uzata noțiune (estetică) de „obiectivitate", ce vrea ea să spună. Da, să ne gîndim încă o dată — *ca și cum* n-am ști deloc ce reprezintă și ce normală, curentă, școlărească accepție, i se dă.

Scanned with OKEN Scanner

Vrea să spună, în linii mari, ce-am spus, căutînd alți termeni, în rîndurile de mai sus : expresia „conținutului" este mediată în operă ; este *înșelată*, ca să folosesc un termen brutal, arta se face în pofida sa, dar de ce ?, tocmai a-i conserva mai bine sensul *profund*. Formele literare manifestă o anumită precauție distantă față de propriul lor conținut și ele „procedează" așa de parcă ar vrea să-l pună la încercare : nu cumva este inconsistent, nu cumva la prima opoziție de ton ce i se așează în cale se pulverizează ? În literatura mediocră se pulverizează complet, devine cu atît mai derizoriu cu cît, fidelitatea față de el a formelor e mai cu strictețe respectată, cu mărginire respectată.

Analiza *exactă* a textului literar ajunge mai curînd sau mai tîrziu să observe această nepotrivire, această (oricum) lipsă de *contaminare*, această înceată deplasare. O *înstrăinare* produsă chiar în momentul cînd „ne așteptăm" ca planurile, cele două planuri să coincidă. „Nuvela — scrie Edgar Papu analizînd densa nuvelă a lui C. Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanu* — este toată nerv, tensiune, cioc-nire, încleștare dramatică, *și totuși* (s.n.) perfecțiune calmă a creației, fără nici o contaminare de la pulsația înfrigurată a temei".

Lumina plină îngăduind vederea prea limpede, prea „lucidă" a lucrurilor și anularea cvasitotală a laturii lor misterioase, nu pare a fi prielnică actului literar, care, prin excelență, pretinde misterul ca „obiect" de penetrație, învingerea unei rezistențe, efortul unei clarificări anevoioase. Nu numai izolarea de lumea prea vie este necesară, dar și menținerea unei ambianțe secrete, de aici preferința unora (Dostoievski, Rebreanu ș.a.) pentru orele tîrzii, de oboseală productivă, pentru cadrul nocturn înzestrat cu mai multe resurse germinative decît cel, transparent, al zilei. Este ceva fecund enigmatic în toate cărțile mari ale lumii. Atmosfera de taină stimulează, s-ar zice, trecerea frontierelor, curajul trăirii imaginative. „Taina — spune Ernst Robert Curtius — n-a fost pentru Balzac numai o viziune interioară, un proces creator, temelia lumii, ci a însemnat pentru el un mod

Scanned with OKEN Scanner

de existență. Fără ea Balzac n-ar fi putut trăi, el și-a creat în jurul lui o atmosferă de taină, dacă soarta nu s-a îngrijit s-o facă".

Un Dostoievski, un Balzac, *se ascundeau* — nu numai de creditorii lor, senzația că stau ascunși, că nu se știe unde sînt și ce fac, îi stimula. Balzac își schimba locuințele spre a fi mai greu depistat, Dostoievski „fugea" mereu în străinătate, ca și Gogol, de tema de a nu fi — în toate sensurile — *elucidat*. Niciunul din ei, simțindu-se elucidat, frustrat de taină, n-ar fi putut scrie un rînd.

Să nu știe nimeni unde se află, ce face, ce scrie, ce planuri are. Elucidarea sterilizează. Contrariul ei este, pentru adevăratul creator, condiția libertății depline.

Sublimul și terestrul, emoția și ironia, asceza și plăcerea de a trăi, sinceritatea și mistificația, bufoneria și gravitatea ; în toate cărțile mari (și de aceea sînt mari) vom descoperi existența unora sau altora dintre aceste perechi polare ; univoce și monotone nu sînt niciodată, chiar dacă se lasă conduse — precum cărțile lui Balzac sau Dostoievski — de o pasiune unică, de o singură obsesie constantă. Bogăția contrastelor totale (sublimul și carnavalescul dostoievskian, asceza și abandonul epicureic balzacian) caracterizează și „viața" și „opera", de aceea e greu de spus cum *este* opera și la fel de greu cum *este* autorul ei. De cele mai multe ori autorul — ca și opera sa — *este* în toate felurile, încît nu se mai poate spune *cum* este, cum a fost. Relatările martorilor se contrazic și se anulează una pe alta, ca și interpretările univoce — prea *coerente* — ale criticii operei.

Curtius vorbește despre Balzac, dar cam în aceiași termeni ar fi putut vorbi despre Shakespeare și Goethe :

„Sesizăm pentru prima oară o caracteristică a felului său de a fi, care se manifestă neîncetat în viața și arta lui. Este vorba despre polaritatea exprimată de el între avîntul plin de pasiune și plăcerea zglobie, între extazul mistic și rîsul nebunatic, dintre gîndul care planează pe deasupra eului și umorul de factură telurică.

Sublimul și ridicolul, *extazul și gluma grosolană* (s.n.), își duc traiul laolaltă în *Comedia umană*."

Scanned with OKEN Scanner

Ca și în piesele lui Shakespeare, în *Don Quijote*, în *Moby Dick*, la Dickens, Dostoievski, Gogol, latura „mistică și cea „terestră", extazul și deriziunea duc greul operei.

Valéry este autorul acestei fraze foarte curajoase : „Literatura este plină de oameni care de fapt nu știu ce să spună, dar resimt cu putere nevoia de a scrie". Gérard Genette, căutînd să meargă la ultimele ei consecințe o comentează astfel (în *Literatura ca atare*) :

„Frază de un adevăr destul de dur, dar nu exclusiv negativă căci *nevoia de a scrie fără să știi* ce este o forță. O forță vidă, dar care, paradoxal, contribuie, și poate este suficientă, pentru *a* umple literatura (...) Astfel este literatura, *redusă* la esențialul principiului său activ."

Nu e poate fără sens și fără folos să se exagereze rolul nepremeditării, al golului de voință semnificatoare, al întîmplării, într-o vreme în care se exagerează, în direcție opusă, rolul retoricii și al „meșteșugului", într-o vreme în care un estetician avizat a putut reduce la această proporție toată istoria universală a literaturii : „*Meșteșugita* iregularitate asianică în opoziție cu *meșteșugita* regularitate atică".

Împrejurările noi ale vieții, conștiința că lumea *s-a schimbat* (odată cu apariția totalitarismelor politice, a lagărelor de exterminare, a pericolului atomic, a violenței și terorismului fără frîu — dar un André Malraux este înclinat să creadă că acest „început" nefast îl constituie introducerea intolerabilă a gazărilor în masă din timpul primei conflagrații mondiale) nasc un sentiment de insatisfacție față de conceptul *uman* dedus din literatura trecutului, odată cu nevoia de a propune o nouă definiție integratoare a naturii umane și a „idealului" uman, o definiție capabilă să explice mai bine ce s-a întîmplat cu omul secolului XX și cum de a fost cu putință actualizarea, în lume, sub ochii noștri, a neverosimilului însuși, a „demonicului". Dar se constată acest lucru uimitor că, dacă toate celelalte forme ale conștiinței (începînd cu filozofia),

Scanned with OKEN Scanner

elaborate în trecut, greu mai rezistă confruntării cu noua experiență a lumii, marile opere literare scapă procesului de eroziune sau își regenerează substanța așa încît să se sincronizeze noilor experiențe (ale absurdului, ale abisalului, ale demonicului etc.), părînd chiar a le *anticipa* : ele conțin o esență „umană" indestructibilă.

Thomas Mann este scriitorul care și-a pus într-un fel mai sistematic decît alții problema unei noi definiții a omului și el merită să fie ascultat cînd își rostește *propunerea* ; dar cît este ea de „nouă", în raport cu ceea ce putem „deduce" — în privința omului și a condiției umane — din considerarea marilor cărți călăuzitoare, vizionare, profetice ? Oricum, să-l ascultăm :

„Cred că astăzi cele mai nobile spirite și inimi din lume sînt preocupate de elaborarea unui ideal uman care să corespundă ideii de totalitate mai mult decît oricare altul din trecut : că se naște acum *un nou sentiment de umanitate care nu ignoră și nu neagă demonicul din viața omului, forțele obscure ale sufletului...*" (s.n.)

Creatorul i se înfățișează lui Avraam, primului om biblic căruia i s-a revelat, sub un umbrar, dar acesta nu se duce într-acolo să-l primească, deși acolo i se arătase, ci îl întîmpină, la ușa cortului său, *în plină arșiță*. Înfruntînd dogoarea insuportabilă a zilei, suportînd soarele, refuzînd tihna umbrei.

Un ceas al *zilei* : anume cel în care arșița, din calea căreia nu trebuie în nici un caz să fugi în căutarea unui adăpost, e mai puternică, mai greu de îndurat, pătrunzînd trupul și spiritul cu vitala sa emanație. De aici se vede mai bine, de aici se simte și se înțelege ceea ce ți s-a revelat, o dată pentru totdeauna.

Cei care au primit revelația acestei lumi, sub înfățișarea Operei și sub oricare altă înfățișare, au stat mereu în plină arșiță și au știut să suporte soarele orbitor al zilei, asprimea direct percepută a amiezei.

Tragerea spre umbra tihnită, fuga de vacarmul solar, liniștita evaziune spre mediile temperat confortabile, mai plăcute fiind, sînt mai prielnice meditației „literare" din

Scanned with OKEN Scanner

care puterea adevărului și intensitatea revelației absentează, măsurînd distanța de punctul maxim — al arșiței. Se simte îndată că operei de strictă contemplație îi prieste răgazul îndepărtării prudente de zona centrală. Revelațiile se primesc în plin, din față. Din calea lor, creștetul prea sensibil tinde a se feri, acesta e „reflexul" normal. Din acest reflex se naște și literatura *plăcută*, de normală temperatură. Temperatura casei, a trupului bine odihnit, nesolicitat, refuzînd să se consume excesiv.

Imaginea cea mai răspîndită despre scriitor, cea mai banală — și deci : falsă —, (în ciuda confirmării ei statistice, adică a faptului că, ei da, în majoritatea cazurilor chiar corespunde adevărului mărturisit) : un rezervor nesecat de amintiri, îndeosebi din copilărie, scoase la iveală în chip conștiincios și metodic sau, dacă nu, făcute să explodeze de loteria memoriei involuntare. Provocate sistematic printr-un act îndîrjit, de voință, decupate potrivit necesității de a construi ceva coerent și plauzibil ori țîșnind la voia hazardului norocos sub puterea impresiei fugitive capabile să le învie din cine știe ce ungher uitat, din cine știe ce punct somnolent, staționar, al sub-conștiinței, aceste reziduuri, extinse, modelate, prelucrate de travaliul conștient, ar face pînă la urmă să se constituie cartea, să se întemeieze opera. Ar fi simplu și prea la îndemînă, deși un adevăr, unul de frecvență și nu unul calitativ, există în această comună reprezentare. Care trebuie, măcar din cînd în cînd acceptată, înfruntînd riscul excesului contrar, al „neadevărului" conținut în orice violentă exagerare.

O astfel de propoziție — șoc, din acelea făcute să reconsidere întreaga problemă, să împrospăteze salutar datele problemei, determinîndu-ne să gîndim încă o dată, ceea ce părea atît de bine gîndit încît putea sugera moartea frumoasă a unei întrebări inițial vii, menite să rămînă *deschisă* în perpetuitate, o astfel de propoziție tăioasă, abrupt necesară ca o infuzie de aer curat, a rostit, odată, André Malraux.

„Nu-mi aduc aminte de copilăria mea."

Scanned with OKEN Scanner

„Cel ce vede e înrudit cu ce e de văzut" (Plotin), un adevăr axiomatic, dintre acelea ce nu suportă nici istoricizarea, nici localizarea, nici polemica (zadarnică). Mulți îl mai atribuie unei discutabile estetici „simpatetice", ca și cum despre asta ar putea fi vorba. Ce poate însemna critica, orice fel de critică, în afara postulatului acestei *înrudiri*? Necesara „distanță" critică față de operă nu anulează postulatul, cel mult îl nuanțează. Restul e vociferare ; vanitate de intrus. Lumina operei nu e accesibilă celui ce n-o simte, mai întîi, în sine, emanînd puternic. Sufletele meschine dau totuși năvală în critică, în căutare de satisfacție, ca într-un domeniu al vînătorii de infracțiuni ; culpabilizînd ceea ce este sortit să le rămînă străin ; sau al vînătorii de „idei" unilaterale și exclusive ; al vînătorii de „acorduri" și „dezacorduri", zgomotoase, vane, de strictă utilitate personală. Domeniul cel mai înalt al spiritului (arta, literatura, critica), poate singurul în care noțiunea de absolut are un sens, exercită o ciudată atracție, o explicabilă atracție, o fascinație de neînvins și de neînlăturat cu mijloace pașnice, pentru cei parcă anume făcuți să nu înțeleagă ceea ce este de înțeles ; destinați, într-o lume mai bună, să nu-i treacă niciodată pragul. Dar interdicția nu e posibilă ; nici n-ar fi de dorit să fie ; riscurile s-ar dovedi prea mari. Ce „înrudire" prezintă cu sufletul vast eminescian mulțimea specialiștilor în Eminescu ? Cu Tolstoi ? Cu Sadoveanu ? Aici nu e vorba de teorii estetice, prin natura lor mai mult sau mai puțin acceptabile, e vorba cu totul de altceva. De un lucru pe care numai cuvintele foarte *decise* îl pot cuprinde. Cuvintele fără revers.

„Niciodată ochiul n-ar vedea soarele dacă n-ar deveni la fel cu soarele și nici sufletul n-ar întrezări frumusețea dacă n-ar fi el însuși frumos.

Să devină deci mai întîi dumnezeiesc și frumos oricine încearcă să scruteze cu privirea dumnezeirea și frumusețea."

Cuvinte ultime : *niciodată* ; cuvinte cu încărcătură imperativă : *să devină deci mai întîi* ; cuvinte de frontieră ; codul ; parola.

Scanned with OKEN Scanner

De cîte ori ai simțit, în clipa care nu se repetă, că ai scrie ceva important luînd condeiul și foaia albă, și totuși ai ezitat, știind că dacă ai face-o, lăsînd în urmă încă o foaie, sau o jumătate din ea, plină de interes, ar urma bine cunoscuta noapte de insomnie și ți-ai zis că *nu merită !* Ca o metaforă a scrisului cu prețul vieții ți-a apărut prețul acesta, prea mare ! Cum ai putea decide și în numele cui, al tău doar ? Fie și numai al tău ; e atît de mare prețul, cine și-l închipuie din cei, care te citesc, spun că te citesc ! Cine își închipuie că răscolirea cu care plătești ține o noapte albă pentru cele citeva rînduri — și o viață — singura ce ți s-a dat — pentru o carte, două, trei, repede intrate în rutina aparițiilor ? Și chiar de n-ar fi, așa, merită ele neliniștea și ațîțarea singurei tale vieți ?

Ar trebui serios corectată, dacă nu chiar contestată global, idilica imagine a scriitorului care lucrează *la o carte*, o încheie, lasă ceva timp, se apucă de *altă carte*, o încheie frumos și pe aceasta și tot așa mai departe pînă la sfîrșitul zilelor sale. Dacă sfîrșitul intervine prematur, se deplînge faptul că n-a dat mai mult, n-a avut răgazul să mai înceapă și să ducă la capăt încă una, două, trei cărți. E aici o naivă fetișizare a cărții ca obiect autonom, desprins în chip fericit ca un fruct copt din arborele talentului.

În realitate, lucrurile se petrec cu totul altfel. *Cartea* se naște printr-un efort adesea chinuitor de smulgere și separare *forțată* dintr-un torent de proiecte care-și dispută întîietatea ; de cristalizare în cadrul unei nebuloase de cu totul alt „volum" decît ar putea să sugereze opțiunea pentru unul din drumurile posibile, adică pentru o carte.

Cartea face parte dintr-un ansamblu a cărui realizare obsedează pe scriitor, odată cu sentimentul că-i lipsesc forțele și timpul necesar realizării sale integrale. Cartea se naște printr-un act de alegere nevoită, printr-o stăvilire a proiectelor și intențiilor scriitorului, prin *sacrificarea* întregului în serviciul unui obiectiv limitat. Dar această limitare, oricît de dureroasă, e resimțită de scriitor ca

Scanned with OKEN Scanner

obligatorie, alternativă mai bună la un risc şi mai mare, riscul de a rata, prin proiecte prea ambiţioase, totul. Riscul de a se lăsa fascinat de ambiţia *totalităţii* ; o fascinaţie care nu ocoleşte pe nici unul dintre scriitorii mari ; atîta doar că scriitorul simte la un moment dat că trebuie să se sustragă acestei fascinaţii grandioase ; în pericol să-l piardă.

Există un mare romancier american : Thomas Wolfe, pe care Faulkner nu ezită să-l considere cap de serie al extraordinarei sale generaţii ; şi care prenumeră, afară de Faulkner însuşi, pe Steinbeck, pe Caldwel, pe Dos Passos, pe Hemingway... Romanul lui Wolfe : *Priveşte înger, către casă* îţi dă totuşi sentimentul unei capodopere ratate, al unui eşec tragic explicabil prin ambiţiile prea mari, de totalitate epopeică a vieţii americane, prin aceea că vrea să cuprindă prea mult şi să spună totul, neizbutind pînă la urmă, *să se centralizeze* într-o unică şi puternică revelaţie, de felul aceleia desprinse din cărţile — oarecum mai puţin ambiţioase ca voinţă de cuprindere — scrise de Faulkner, de Steinbeck. Infinitul nu poate fi reprezentat ca atare într-o „carte", el poate fi însă răsfrînt într-o metaforă înglobantă, capabilă să „spună" mai mult decît are aerul să spună.

Cărţile fundamentale sînt adesea *fragmentări* mai mult sau mai puţin autonome, secţiuni dintr-un vast proiect la împlinirea integrală — şi imposibilă — a căruia, scriitorul a trebuit să renunţe, numai el ştiind să ne spună — de obicei nu ne-o spune — cu ce preţ (nu o dată un preţ al umilinţei şi al deznădejdei).

Dostoievski era urmărit în ultimele două decenii de viaţă — desigur, cele mai rodnice — de ideia unei opere totale, în serviciul căreia era decis să-şi pună întreaga energie — iar energia sa era, desigur, tumultuoasă, inepuizabilă. Carnetele sale sînt pline de imaginea acestui vast roman, pe care se gîndea să-l intituleze *Viaţa unui mare păcătos* ; notaţii febrile, o uriaşă trudă de documentare, fişe, personaje gata concepute, dialoguri, fragmente scrise etc. Proiectul n-a fost înfăptuit ; dar aşchiile sale se numesc *Demonii*, *Fraţii Karamazov*.

Scanned with OKEN Scanner

Majoritatea poeziilor lui Eminescu sînt piese desprinse — şi desigur, nu cu inima uşoară, mai curînd poate cu senzaţia unei înfrîngeri — dintr-o grandioasă panoramă istorică-existenţială, dintr-o mitologie proprie de proporţii fabuloase.

Un roman ca *Un om între oameni* trage, în schimb, după sine consecinţele grele, nefericite, ale ambiţiei totalizante nepotrivite dealtfel structurii lui Camil Petrescu, un scriitor al sondajelor parţiale, intensive, mai deloc dotat pentru reprezentarea globală, extensivă a vieţii surprinse în toate compartimentele ei, de „sus" pînă „jos" şi de la „stînga" la „dreapta".

Pentru a simplifica, să observăm că nici forţele *fizice*, nici „nervii" mai degrabă fragili nu manfestă, în cazul lui Camil Petrescu, un bun coeficient de adecvare la cerinţele unei întreprinderi atît de ambiţioase, de inutil pretenţioase. Şi *Patul lui Procust* şi *Ultima noapte...*, capodoperele scriitorului, sînt expresia unei concentrări intensive, ambele romane măsoară fericit de exact puterea de mobilizare fizică şi nervoasă, de care dispunea autorul lor. *Un om între oameni*, un proiect neîncorporat unei opere de veritabilă respiraţie, ceruse scriitorului o solicitare extremă, pe durata unui întreg deceniu, o solicitare ce-i depăşea la modul cel mai evident posibilităţile, orientate structural în cu totul altă direcţie. Cele două romane, scrise la treizeci şi cinci — patruzeci de ani, nu impuseseră un astfel de consum : disproporţionat. Şi unul şi celălalt au fost rodul cîtorva luni — nu mai mult — de „muncă" istovitoare, la capătul cărora se încheiau cu bine. Stors de toată vlaga, bolnav de oboseală, autorul cădea la pat, spre a-şi regenera celula nervoasă prea puţin rezistentă, forţele vitale destrămate.

Despre imperfectul indicativului în textele lui Flaubert, despre neînsemnata schimbare de timp şi incalculabilele ei urmări pentru înţelegerea viziunii „filosofice" a scriitorului, a vorbit, cu toată convingerea pe care o dau adevărurile de neclintit, un alt scriitor din ale cărui precise intuiţii s-au născut critica literară modernă (Marcel Proust),

Scanned with OKEN Scanner

inclusiv pretenţioasa, orgolioasa ramificaţie stilistică şi lingvistică a cercetării.

Aşezi verbul la imperfect şi fără să vrei începi să vorbeşti altfel despre soarta omului şi a celor omeneşti, spui *mergea* în loc de *a mers* sau în loc de *merse*, fiind vorba de acelaşi personaj, şi poziţia ta afectivă devine alta, intervine nu ştiu ce strîngere de inimă, ce regret al ireversibilului, ce sfîşiere, dar nu numai atît : iată-te filosof al vremelniciei, al iluzoriului, al spectacolului de pure aparenţe, al omului-instrument, al fatalităţii discreţionare. Începi să „gîndeşti" folosind această formă a cuvîntului că puterile distructive acţionează asupra faptelor omeneşti chiar în momentul cînd ele se constituie ; abia începuseră să prindă oarecare consistenţă şi se pulverizează, mistuindu-se fără urmă undeva în trecut.

Nu e excesivă toată această analiză ? Nu, e foarte exactă şi de bun simţ. Nu e prea de tot subtilă, pînă la a-şi pierde substanţa stabilă şi conturul net ? Nu, e de un adevăr solid. Nu e prea „proustiană" ? Nu, ar fi putut fi la fel de bine, dacă întîmplarea ar fi voit-o, flaubertiană, balzaciană ori stendhaliană.

Astfel de subtilităţi analitice dau adesea mai limpede sentimentul ferm al adevărului, decît aserţiunile cele mai „rudimentare", extrase din experienţa comună, generală, diurnă a oamenilor cu picioarele pe pămînt şi „cu scaun la cap", care nu-şi pierd vremea, desigur, cu disocieri şi rafinamente de tip proustian. Observaţii de categoria aceasta, foarte „fine", fine pînă la preţiozitate, întîlnesc pînă la urmă bunul-simţ cu o frecvenţă mai mare decît locuţiunile elementare avînd numai forma bunului-simţ, păstrînd doar, printr-o articulare hotărîtă a frazei, ceva din amintirea sa.

La ce bun literatura ? Cel ce scrie şi cel ce citeşte, scriind şi citind, experimentează toate libertăţile cu putinţă, inclusiv cele pe care normele convieţuirii umane şi legea morală le limitează, cînd nu le pun sub interdicţie. Prin aceasta, literatura este un mod de exorcizare a răului moral ; trăit în scris, în ficţiune şi imaginar, răul

Scanned with OKEN Scanner

își micșorează presiunea cu care tinde să rupă, în planul real, zăgazurile, normele, interdicțiile. Și își arată precaritatea ! *Nu merită* să acționezi sub impulsul forțelor răului, iată adevărul pe care și cel ce scrie și cel ce citește ce este scris („citește" experiența răului) îl găsesc, pînă la urmă, în literatură. Scriind și citind, omul se vindecă, omul se salvează de ispitele atît de vii ale barbariei. De răul ce *i s-a dat*. Prin literatură omul se eliberează de fascinația experimentării răului.

Ce se va mai întîmpla dar mai ales : ce se va mai spune, ce lucruri noi ne va fi dat să auzim ; aceasta e întrebarea plină de uimire și de încordare, tensiunea interogativă susținută pînă la un prag maxim, dezvoltată în spiritul nostru — un spirit care se adăpostește într-un corp fizic și sufletesc, propriul nostru corp — de prezența marilor creații. Ce va mai „inventa" sarcasmul lui Hamlet, furia regelui Lear, dezgustul de lume al contelui Bezuhov, pasionalitatea mînioasă a căpitanului Achab, spiritul răzbunător și justițiar al lui Vautrin, ce *cuvinte* vor găsi, nemaiauzite, pe măsura, teribilei lor obsesii ? Cum se vede, aceștia toți sînt niște *furioși* iar furia lor e, în planul reflecției și al metaforei, extrem de productivă. Indignarea lor este o stare sacră și o stare de grație pentru spiritul creator, pentru inteligență și imaginație, un extraordinar medium pentru cuvintele esențiale, pentru adevărurile ultime, fără replică, descărcate în flux continuu, într-un fel de iureș buimăcitor. Niciodată calmul filosofic, seninătatea filosofică n-au atins gradul de productivitate, de viteză, de frecvență pe care-l realizează tensiunea, adesea întemeiată pe încordarea întregii ființe *iritate*, excitate și supra-excitate, tensiunea marilor personaje, a marilor revoltați, a exasperaților din Shakespeare, Balzac, Dostoievski, Tolstoi, Melville. Nu cunosc scriitori mari din a căror conformație lăuntrică, să lipsească dispoziția sarcastică, umoarea „rea" a dezgustului, furia vizionară.

S-a știut prea puțin pînă acum cîteva decenii — și „noua critică" are un rol însemnat în constituirea acestei evidențe — că *naratorul* și *autorul* nu se confundă, că

Scanned with OKEN Scanner

povestirea nu se face neapărat în numele scriitorului și cele spuse de povestitor nu sînt neapărat împărtășite de scriitor. Distincția într-adevăr importantă ; și mă întreb în ce măsură ar putea fi extinsă asupra criticii însăși. Într-o măsură nu foarte mare... Și totuși într-una *reală*. Autorul comentariului despre cartea cutare nu este chiar *în întregime*, autorul. Este, adesea, un ambasador al lui, un trimis, un exponent pus să se descurce într-o situație dată, într-un context anume, un timp anume, în cadrul unor raporturi care, mîine, nu vor mai exista. Cel care-și spune părerea nu se suprapune *total* cu Autorul textului. Criticul, zicea patronul breslei, este un secretar al opiniei publice ; aș nuanța în felul următor : secretar al opiniei este cel care vorbește la persoana I în articolul despre cartea cutare. Este el, în totalitate, și criticul ? Nu e o întîmplare că patronul citat scria, uneori, cîte două articole despre același autor, al doilea semnat *altfel* și deobicei mult mai aspru. Pentru că, în a doua ipostază nu mai *trebuia* să fie secretar al opiniei, ci, ceva mai mult decît în prima ipostază, el însuși. Oricum : nu se confundă totdeauna criticul — autor cu vorbitorul, cu „personajul" ce vorbește în articole. Autorul nu se identifică întru totul cu acesta, se „transpune" în el, în acest personaj care, e drept, îl reprezintă. Îl reprezintă, nu îl exprimă plenar.

Realismul linear plauzibil oferă o reprezentare mincinoasă a vieții, tocmai atunci și mai ales cînd pare mai mult decît apropiat de așa-zisul ei adevăr. Plauzibilitatea sa este înșelătoare ca orice plauzibilitate de aparență inatacabilă. Fluiditatea, desfășurarea fără cusur logic a întîmplărilor ar trebui privite, în literatură, cu mai multă suspiciune. Realismul „cuminte" este o formă de promiscuitate, o degradare a adevărului, o discreditare *perfidă* a acestuia, tocmai pentru că îi împrumută unele (secundare !) aspecte. Realismul fără fisuri, fără goluri, fără contraziceri, fără răsturnări șocante pentru rațiune, este un fals realism : un realism al neadevărului.

Teme istovite, motive epuizate. Nu există așa ceva ; decît pentru scriitorii mediocri, obsedați în fond, cînd gîn-

Scanned with OKEN Scanner

desc astfel, de propria lor mediocritate, de care au toate motivele să se teamă.

Tocmai temele „bătătorite", motivele „uzate" sînt mai fertile ; în mîna cui trebuie, știind ce are de făcut cu ele. Tocmai ele — și aproape *numai ele* — ispitesc pe cei mari, capabili, prin spectaculoase mutații, să le facă de nerecunoscut ; păstrîndu-le însă neatins tiparul, atît de incitant. Tocmai tiparul, în fixitatea sa, îi electrizează.

Tiparul *ascensiunii*, al omului care *urcă*, al *carierei*, scos din cadrul său burghez, prin fulgerătoar transfer spre mitic și poetic, spre tipic și grandios, ce altceva face Thomas Mann în tetralogia sa biblică *Iosif și frații săi*, da, are toate motivele să fie fermecat, ironic mîndru, de faptul că a izbutit să transfigureze, în tonuri binecuvîntate, motivul terestru burghez al parvenitului Rastignac.

Shakespeare este un specialist în umori, temperamente, stări psiho-fizice trecătoare, Tolstoi dispune parcă de o știință abisală a feminității la toate vîrstele și de o alta, total inaccesibilă profanilor, a trăirilor vegetative, despre Balzac spune Sainte-Beuve că-și tratează personajele în felul unui medic și că are ceva, mai cu seamă, dintr-un „doctor de intimități", Faulkner știe mai bine ca oricine resorturile și mecanismele furiei și ale răzbunării, Rebreanu e un cunoscător infailibil al senzațiilor de sufocare, tipice, de pildă, cazurilor de moarte prin strangulare ori spînzurătoare, Sadoveanu stăpînește secretele ciclurilor naturale. Hortensia Papadat-Bengescu, (a observat Ov. S. Crohmălniceanu) știe totul despre sîngele uman, despre circulația și bolile sîngelui ; Gogol deținea o taină asupra naturii umane pe care nu s-a decis niciodată s-o divulge pe de-a-ntregul, încumetîndu-se doar să facă niște aluzii, Thomas Mann e un savant în materie de androgini, Malcolm Lowry știe tot ce se poate ști despre alcoolism, Edgar Poe este un formidabil matematician, Lautréamont știe la perfecție care este natura răului și așa mai departe.

Prezența marelui scriitor ni se semnalează, astfel, totdeauna, dincolo de orice, dincolo de certitudinea vocației

Scanned with OKEN Scanner

sale pur literare, prin cîte o „știință", ieșită din comun, printr-o specializare și o cunoaștere absolută a cîte unui „domeniu" ce pare a-i fi fost rezervat și în care nu admite rivali de aceeași statură. Și poate chiar ca asemenea specializări, asemenea infailibile stăpîniri exercitate asupra unei *teme*, o temă anume, să reprezinte calea privilegiată prin care pătrund în miezul lucrurilor.

Pe o temă sau alta, într-o direcție sau alta, ei sînt niște autorități care anulează diferența obișnuită dintre știință și artă, niște magicieni.

Dubla natură : materială și spirituală a operei, simultaneitatea ei : terestră și inspirată de puteri creatoare inexplicabile, determină și specifica natură a demersului critic. Prin forța lucrurilor și deopotrivă prin caracterul însuși, limitat, al mijloacelor ei, critica are de-a face mai mult cu aspectul corporal și evident „terestru" al operei, cu *formele ei*, de aparență obișnuită (cuvinte, fraze, întîmplări, personaje din viața de toate zilele etc.) neavînd acces *direct* la miezul ei înalt și profund spiritual, la ceea ce simte că este, inspirat și „divin" în marea operă. Cînd forțează un astfel de acces, alunecă în grandilocvență metafizică și într-o „mistică" nedeterminare. Ce-i rămîne de făcut este să producă sugestia profunzimii spirituale a operei în contactul pe care-l stabilește mai strîns cu aspectele ei „materiale", cu abundența formelor mijlocitoare.

Simultaneitatea ca mod de existență al tuturor lucrurilor, *dedublarea* de care vorbește Thomas Mann și-ar putea găsi aici o confirmare :

„Simultaneitatea este natura și modul de existență al tuturor lucrurilor, realitățile pot apărea ascunse și travestite, iar un cerșetor tot cerșetor va fi, chiar dacă în el se prea poate să se fi ascuns vreun zeu. Fluviul nu este oare un zeu... n-a creat el țara și n-o hrănește ? Asta nu împiedică deloc să păstreze legături obiective cu apa lui, limpezi ori tulburi ca aceasta ; oamenii o beau, călătoresc cu corăbiile pe valuri, își spală rufele în undele ei, și doar sentimentul plăcut ce ne încearcă atunci cînd o bem sau ne scăldăm, ne poate duce întrucîtva gîndul, la cele mai înalte. Între pămîntesc și ceresc, hotarul este nestatornic

Scanned with OKEN Scanner

și ajunge să-ți pironești mai lung ochii pe o arătare, ca privirea să ți se frîngă și imaginea să se dedubleze. Și mai există trepte intermediare și trepte prealabile ale divinului, aluzii, jumătăți, treceri."

Aceste trepte *intermediare* și *prealabile*, marcate numai din interior de mesajul „divin" al marilor opere, constituie cadrul referențial, planul sugestiv și obiectul de investigație al criticii.

„Tot ce declară Don Quijote este bun și înțelept, dar tot ce săvîrșește pe temeiul acestei chibzuințe este fără sens, temerar și naiv. Și avem aproape impresia că scriitorul a vrut să ne pună în față aceste lucruri, ca pe o antinomie normală și inevitabilă a vieții morale superîoare." Într-o manieră elegantă, plină de reținere, atît de caracteristică autorului nuvelei *Moartea la Veneția* în care — de asemeni sub o formă elevat lirică, de un calm majestuos se dau de înțeles adevăruri înfricoșătoare — fals olimpianul Thomas Mann spune aici un lucru simplu și dur, chiar brutal, despre „esența" operei lui Cervantes și poate mai mult încă despre destinul celor înțelepte și sublime în lumea reală. Încercarea de a trage o linie consecutivă între adevăr și lume și de a „aplica" bunele principii în practica vieții (așa cum face Don Quijote) produce acte *fără sens*, acte ce par — și sînt — nebunești. Caracterul chibzuit al ideii nu asigură și faptelor ce decurg din ea, din ideie, un caracter chibzuit, ci, cum vedem : dimpotrivă. Thomas Mann numește aceasta : o antinomie *normală*. Foarte liniștit o numește așa, dar cu o liniște care nu ne poate tempera mirarea, perplexitatea.

Orice mare operă — mă gîndesc — conține astfel de sugestii brutale, cel puțin la unul din nivelele aprofundării ei. Nu le conține, desigur, numai pe acestea, dar e greu să faci abstracție de ele — și e periculos, pentru că, în lipsa lor, opera capătă aspectul unei idealități fade, mai direct spus : al unei minciuni. Un sîmbure dur se află în miezul operelor fundamentale, făcîndu-le rezistente la evaziunea normală a sensibilității, la factorul de uzură.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce au luminos și poate „ideal" prinde consistență și putere din iradiația exercitată continuu de acest sîmbure dur : mijloc de siguranță, antidot la facilitățile utopiei, ale iluzoriului. Să ne gîndim o clipă ce *vrea* să spună fraza lui Thomas Mann despre antinomia inevitabilă a vieții morale, descoperită de el în romanul lui Cervantes — și indiscutabil *existentă* în structura sa — *sau ce vrea să spună* Shakespeare în *Hamlet*, ceva ce ar putea fi formulat grosolan cam așa : justificarea unei acțiuni morale (pedepsirea ucigașului) se zdruncină în clipa *faptei* care-o încorporează : o crimă ea însăși. Sau *Regele Lear* sau *Război și pace*. Sau, încă o dată, *Faust*-ul lui Goethe.

Aceste opere se ridică foarte „sus" pentru că știu, pe de altă parte, să „coboare" la adevărurile simple cele mai inconfortabile privind rațiunea faptelor omenești, fatalitatea răului, puterea nebuniei, atotputernicia morții etc. Ele sînt „raționale" pentru că nu ezită să se confrunte cu forțele necunoscutului, cu forțele iraționale și, în destule cazuri, să le cedeze, la modul unui adevăr tragic, întîietatea.

A nu ignora, a indica net, cu toată cruzimea, mobilurile *secrete*, partea nemărturisită, inevitabila parte de interes, în virtutea cărora acționează personajele unui roman, chiar și cele vădit admirate sau iubite de romancier ; altfel romanul, oricît de justificabil în alte planuri, e compromis prin alunecare în imaginarul fad, în lașitatea fanteziei.

Nu există personaj, oricît de „ideal", animat *numai* de motive lăuntrice nobile, nicăieri, nici la Tolstoi, nici la Proust, nici la Faulkner, autori care excelează, totuși, printr-un fel de mistică a demnității morale, a idealității de caracter și a comportamentului aristocratic.

Se întîmplă ca tocmai ei să manifeste mai multă duritate cînd e vorba să spună lucrurilor pe nume în explicarea unor atitudini ale eroilor „preferați", în sublinierea la rece, de o răceală parcă stranie, a mobilurilor egoiste, de un egoism desigur „rațional" care *dictează*, în răstimpuri,

Scanned with OKEN Scanner

actele unor personaje, altfel privilegiate, uneori exaltate : dar exaltate, aşa, în „ansamblu", în linii mari, în linii foarte mari ! Şi destul de rare, aceste *linii*, firește esențiale, pentru a lăsa să se vadă şi partea cealaltă a lucrurilor ! Este partea terestră, zona de *plumb*, absolut necesară, în absența căreia oamenii „din cărți" şi-ar lua prea repede, exagerată înaripare, zborul spre culmi, incredibil de înalte.

Scriitorul mare e „aspru" cu personajele sale, nu în sensul că le cenzurează şi le judecă în permanență, cu plicticoasă ostentație, ci în acela că spune „totul" despre ele, despre mobilurile şi explicațiile reale ale virtuții lor, ale atitudinii lor nobile şi exemplare.

Cu atît mai drastic se impune această supunere *la obiect*, loială şi ne-divagantă, celui care scrie pentru noi anume ; pentru oamenii de azi, care au văzut şi au trăit multe, atîtea înălțări artificiale şi prăbuşiri reale în ordinea morală, prea multe ca să mai poată accepta imaginea simplă şi convențională a luptei binelui cu răul, a luptei „pentru adevăr" şi „împotriva abuzurilor". Romanul aşa-numit politic nu trebuie „menajat" în aplicarea acestei exigențe, numai pentru că se revendică, invariabil, de la intransigența unui decalaj moral. Romanele unei „anumite epoci", în măsura în care îşi îngăduie *altfel* de norme, decît toate celelalte, sfîrşesc prin a da imaginea cea mai confuză, mai rău decît inutilă, a acestei „anumite epoci". Adesea nu înțelegi din ele un lucru simplu : ce s-a întîmplat „pe atunci". E ca şi cum ar fi o altă lume, o cu totul altă lume, „fantastică", deghizată, în felul celei din cărțile pentru copii.

Despre elementul *de atracție* într-un roman — şi eu aş zice chiar în orice operă literară şi de artă, într-un poem, într-un tablou, într-o simfonie — puțini mai îndrăznesc să vorbească astăzi, ca şi cum ar fi jenant şi desuet, să o facă. În realitate, lipsa acestuia e suspectă. Elementul de atracție, de farmec, de ademenire, de senzațional nu valorează în sine, dar este *un semn*, cînd se asociază normal altor

Scanned with OKEN Scanner

planuri ale operei, un semn de fidelitate față de caracterul totdeauna surprinzător, șocant, imprevizibil, al adevărului spus despre natura umană, despre istorie și despre lume. Un roman deficitar sub acest aspect e nu numai plictisitor — pentru unii n-ar fi un defect, ci poate dimpotrivă — dar, evident, un roman fals. Un romancier care ignoră aspectele *uimitoare* ale vieții, răsturnările spectaculoase, miraculosul, absurdul etc. este un om care nu vede și nu aude, incapabil să intuiască mișcarea secretă și mișcarea de suprafață a lucrurilor, un om pentru care scrisul e doar un viciu penibil.

Creadă oricine ce vrea, nu pot fi convins că o carte foarte bună se citește altfel decît — caut intenționat o sintagmă vie, desprinsă de limbajul specializat estetic — *cu sufletul la gură*. Cum altfel ? Aș dori să mi se explice pe îndelete de ce ar trebui să citim pe cutare sau pe cutare într-o dispoziție plictisit-morocănoasă, rezervîndu-ne aviditatea și puterea de șoc a lecturii pentru Dostoievski și Proust, Tolstoi și Melville, Shakespeare și Gogol ?

Proust sau Faulkner sînt autori subtil-plicticoși doar pentru cei total nesinceri sau, mai curînd, total nepricepuți, în realitate satisfac setea de senzațional, de neprevăzut, de miraculos, într-o măsură mai mare decît autorii prea decișI, pe genuri specializate, s-o satisfacă. Platitudinea însăși — am văzut asta scriind despre Gogol — este imprevizibilă, este „fantastică" pînă la năucire : folosesc cu intenție vorbe mai „grosolane", deobicei evitate de interpreții literaturii.

Despre critica literară : să nu credem, în această privință, altceva decît despre literatura însăși. Critica fadă, neadamenitoare, de o posomorîtă tehnicitate, nu spune *adevărul* despre literatură. Vorbește, absurd, despre altceva ; despre nu știu ce personaj greoi, agasant și morbid de plictisitor, în nici un caz despre Goethe, despre Tolstoi, despre Stendhal.

La ce bun totul ? Cine ignoră această întrebare (și nu și-o pune mereu) cu privire nu la un aspect sau altul al

Scanned with OKEN Scanner

problemei estetice, ci la *rostul* însuşi al operei de creaţie, la justificarea ei în planul larg ontologic şi existenţial, greu va avea acces la înţelegerea ei pasionată, plină de mari îndoieli şi de o mare iubire. La ce bun opera ? Ea opreşte trecerea, restituindu-ne cîteva clipe de eternitate, de fericire calmă, sustrase devenirii vertiginoase, timpului cotropitor, deprimant. A spus-o Proust în partea finală a glorioasei sale cărţi şi a demonstrat-o pe toată întinderea ei. Clipele care „se repetă", sînt obiectul literaturii şi numai al ei, clipele care suprimă sentimentul metamorfozelor devastoare, anulează graniţa *insuportabilă* dintre ce este şi ce a fost, anulează senzaţia inacceptabilă că viitorul este un trecut potenţial, supus normelor distrugerii în egală măsură cu timpul pierdut.

Iată că este cu putinţă acest miracol ; numai literatura e în stare să-l actualizeze. Dacă n-ar fi decît *atît* şi încă ar fi mult. Nici o neîncredere, nici o îndoială, oricît de severă, nici o oboseală, nici un dezinteres, nici un „dispreţ" născut din sentimentul inutilităţii textului literar, nu vor fi destul de puternice vreodată pentru a anula certitudinea acestei secrete *„legitimităţi* a operei creatoare.

În afara ei, totul e timp, aşadar moarte iremediabilă, căruia nici un prezent, oricît de plin, de fericit, de strălucitor nu-i poate rezista. Numai opera de creaţie este învestită cu secretul acestei rezistenţe. Sentimentul estetic are puterea de a-şi depăşi limitele, de a „izbăvi" omul de teroarea vremelniciei. La ce bun ? Iată la ce bun. Toate religiile au promis puţină eternitate, numai religia creaţiei se dovedeşte în stare să asigure străvechei speranţe umane ceva mai mult decît o şansă, un spaţiu de realizare ; un prezent indestructibil, un prezent etern, sînt clipele „petrecute" cu Tolstoi şi Proust, cu Eminescu, cu Dostoievski, cu Faulkner.

În referatul de „respingere" a romanului lui Proust, André Gide scrie că acesta se ocupă de lucruri neimportante, de „fleacuri", cum s-ar zice. Se ocupa poate de singurul lucru important, de supravieţuire.

Ce este „literatură" şi ce nu este ? Relativitatea conceptului nu mai poate fi pusă în discuţie după ce trei din-

Scanned with OKEN Scanner

tre marii scriitori ai secolului (Proust, Musil, Th. Mann) acordă jumătate din spațiul operei lor capitale (*În căutarea timpului pierdut*, *Omul fără însușiri*, *Muntele magic*) dezvoltărilor de ordin eseistic, comentariului nemijlocit al faptelor relatate, generalizărilor de ordin filosofic, social, psihologic etc. fără ca, de pe urma curajoasei introduceri a teroriilor în corpul literar propriu zis, să aibă ceva de suferit impresia artistică fundamentală produsă de aceste opere. Aș merge mai departe, spunînd că dacă literatura e concurată în vremea noastră din punctul de vedere al *interesantului* (care se substituie celui pur estetic), confruntarea cea mai „primejdioasă" pentru ea o provoacă nu documentul brut, reportajul senzațional și dosarul istoric (cum se pretinde), nici cinematograful și televiziunea (cum iarăși, cu exagerare, se pretinde) ci reflecția directă și filosofia „empirică", eseul și comentariul generalizator.

Soluția este să le înglobeze. Fără riscuri pentru ființa ei *specifică*, de totdeauna controversabilă, concept larg și generos (acest „specific"). Încă de la apariție, *Don Quijote* își datorează interesul între altele, postamentului său reflexiv, comentariilor mai mult sau mai puțin „directe" sau „deghizate" (în discursuri etc.) pe care, fără prejudecăți, le integrează. Același lucru se poate spune despre marii romancieri ai secolului XIX, Balzac, Melville, Tolstoi, Dostoievski, deopotrivă de mari „eseiști", nu în afara ci în interiorul formulei literare ilustrate. Romanul se bizuie, înainte de toate, pe observația și pe interpretarea faptelor, a psihologiilor, a mediilor, a naturii omului, așadar pe niște aptitudini a căror „strictă" specificitate artistică este, de la origini, discutabilă.

Condiția viabilității sale este ca sectorul „reflexiv" să nu dea senzația de lucru străin, dar cum se ajunge la satisfacerea acestei condiții, greu se poate spune. Este secretul marelui romancier această capacitate de absorbție a ne-specificului, această capacitate de asimilare a valorilor eteronome.

Povestind (și cîntînd), David vindecă pe Saul de răul fără nume, fără leac ; medicii și vracii se osteniseră de-

Scanned with OKEN Scanner

geaba. Boala regelui Saul era : frica. Crizele de spaimă îl desfigurau, nu-l lăsau să stea treaz, dar nici să doarmă. Sub regimul povestirii, Saul se liniștește.

Vorbind despre *Decameronul*, T. Todorov observă că neputința de a povesti este echivalentul morții în toate sensurile. Eroii lui Boccaccio povestesc și cît timp povestesc știu că nu vor muri, deși moartea nu pare a fi atentă la astfel de amănunte și nu alege. Iată că alege.

Acesta e rostul ascuns, rostul magic (și sacru) al povestirii. Literatura adevărată nu se poate dispensa de povestire, de arta povestirii. Se spune uneori că scriitorul de *astăzi* nu mai poate povesti, nici el nici cititorul său nu mai cred în povestire. Ar fi foarte grav ca lucrurile să stea chiar așa, un semn al morții sufletului, al morții *omului*.

Ceea ce e încă viu se poate povesti, numai despre moarte, despre lucrurile de-acum intrate, fără întoarcere, sub puterea ei, nu se poate *povesti* nimic.

În *Antologia de proză populară epică* întocmită de Ov. Bîrlea [1], acest fragment absolut revelator despre magia izbăvitoare, despre forța vitală, regeneratoare a povestirii eterne :

„Era un obicei, pe cînd eram un băiet, c-o zis așa că să spun trei povești, c-apăi ele se prind de mînă, se-nvîrt roată-mprejurul tîrlii aceleia unde ești și nu se-apropie lucrul cel rău acolo, poți dormi."

Literatura nu este un accesoriu al vieții, un facultativ obiect de răsfăț ; actul *literar* ocrotește și menține viața umană a omului, rostul lui este „să nu se-apropie lucrul cel rău acolo". Tinerii din *Decameronul* se adună pentru a-și petrece timpul într-un fel aproape „iresponsabil" din punctul de vedere al intereselor *serioase* ale vieții și oricum fără legătură cu ceea ce se întîmplă în jur, cu boala

---

[1] apud *Florin Mugur, Cartea numelor*, Ed. Cartea Românească, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

care seceră, cu moartea care-şi arată printre ei chipul înfricoşător. Dar „legătura" există, ei povestesc cu *farmec*: şi acest farmec, presimt ei, are o forţă extraordinară, forţa unei vieţi nemuritoare. Ei fac literatură şi ascultă literatură, compun poveşti şi se lasă fermecaţi de ele, ca de o putere potrivnică morţii şi inaccesibilă ei.

Acest sens al povestirii nu s-a pierdut în timpurile noastre. În deceniul cel mai greu al vieţii sale, al ţării sale, în anii în care forţele răului păreau victorioase, pentru un mileniu întreg victorioase, Thomas Mann simte nevoia să se vindece pe sine şi să vindece lumea de sinistra privelişte, de oribila ameninţare; scriind un lung roman aparent fără legătură cu toate acestea, magnifica poveste a lui Iosif, o poveste aparent gratuită şi fără rost în „frumuseţea" ei, de un farmec oarecum „iresponsabil".

Da, adevărul se poate simţi mai bine ocrotit decît de propriile sale forme (prea „evidente"), de formele *străine* ale minciunii. Minciunile de astăzi pot fi adevărurile de mîine — se zice în Shakespeare. Adevărul se desfăşoară mai liber de constrîngeri în tiparele declarate ale ficţiunii, trăind mai bine la adăpostul lor, o existenţă „artistică" de *incognito*.

„Pe măsură ce înaintam în vîrstă, înţelegeam tot mai bine că nu există, de fapt, minciuni. Ceea ce nu se întîmplă este visat noaptea. Se întîmplă dacă nu unuia altuia, dacă nu astăzi mîine, dacă nu la anul peste un secol. Nu-i tot aceea ?" (I. B. Singer).

Adevărurile adînci sînt aproape totdeauna lucruri de necrezut, asta face adesea parte din „statutul" ciudatei lor existenţe. Ele sînt, la prima considerare, neverosimile. Literatura, arta tind să fie o poveste şi un mit, mai curînd decît un prea evident adevăr. Iniţiaţii ştiu că miturile, departe de a fi nişte ficţiuni, sînt istorii adevărate.

Poezia nu este domeniul arbitrariului, nici literatura în genere, ci descoperirea unor raporturi reale, încă neobservate exact, dar perfect omologabile, odată ce au fost descoperite, în ordinea cunoaşterii exacte a lumii. Imaginile şi simbolurile poeziei adevărate, frapează conştiinţa, înainte

Scanned with OKEN Scanner

de toate, prin adevărul și *justețea* lor. De obicei cerem ca romanul să ne dea senzația plină a adevărului ; ar trebui să o cerem, cu tot atîta îndreptățire și poeziei, aparent incontrolabile. Simbolurile marii poezii sînt noi și cutezătoare, asta o vede oricine, dar ele sînt în același timp, perfect confirmabile în exercițiul *(real)* al vieții noastre spirituale și afective. O poezie de Rimbaud, o poezie de Eminescu prezintă un coeficient de adecvare, nebănuit pînă atunci, la modul *real* de a funcționa al spiritului uman. Despre adevăr se poate vorbi în legătură cu ele, în nu mai mică măsură ca în cazul romanelor lui Tolstoi.

Dacă, așa cum o demonstrează concludent Roger Caillois, nu există opoziție între poezie și știință, între imaginație și rațiune, cu atît mai fals este să ne închipuim că există opoziție între poezie și critică, între textul literar și textul critic. Chiar dacă această opoziție nu este afirmată explicit, ea rezultă, la modul evidenței însăși, din compararea unor texte critice cu operele literare luate de ele drept obiect referențial. Textul literar agită, strălucește, incită, lovește sensibilitatea și parcă *în replică (în opoziție* cu el) textul critic nu dispune de nici una din aceste resurse *active* ; este placid, mohorît, descriptiv, lipsit de orice reflexe vii. În realitate și literatura și critica își propun să definească același *obiect* (obiectul literaturii), singura deosebire fiind aceea că textul critic beneficiază de existența textului literar și se apropie de obiectul ei prin mijlocirea acestuia. Critica este literatură conștientă de sine, text literar la puterea a doua.

Coșmarul cuvintelor, „infernul" limbajului ; hotărît e prea mult spus ! Cînd întîlnești astfel de lamentații, ești tentat să pui sub semnul întrebării nu numai simpla sinceritate a purtătorului lor, dar și seriozitatea intenției sale de a mai spune ceva cu bietele cuvinte, atît de rău cum par a fi ajuns ele. Cuvintele ne mai ajută, chiar dacă, adesea, luptăm cu inerția, cu uzura, cu oboseala lor. Criza cuvintelor nu trebuie în nici un caz să legitimeze inerția spiritului nostru în raport cu ele, incapacitatea sau lenea de a le trezi din somnul banalității. Că limbajul dă semne

Scanned with OKEN Scanner

de oboseală, cine poate contesta, dar şi că spiritul care vrea să aibă de-a face cu ele prea aspiră la comoditate şi prea refuză tensiunea smulgerii cuvintelor din anonimatul conversaţiei diurne, la fel este de adevărat. Poeţii cu adevărat mari nu se vor plînge niciodată de criza limbajului, ci o vor binecuvînta, ea este reală şi tocmai realitatea sa stimulează efortul desprinderii de banalitate. Există criza şi de aceea există încă poezie, pentru ca marii poeţi să ne scoată, periodic, din ea.

Cuvintele au obosit, e adevărat ; limbajul vociferează sau somnolează ; vorbim şi scriem prea mult ; spunem şi scriem orice ; abuzăm de resursele — oricît de vaste ! — ale limbajului — şi orice abuz se răzbună, orice exces istoveşte. „Limbajul e depravat de jurnalistică şi de vorbirea de toate zilele" scrie un poet. Nu numai ; e depravat, în genere, de consumul prea intens, de exploatarea sa iraţională.

Dacă am vorbi şi dacă am scrie numai în caz de nevoie, de urgenţă, cînd nu putem face altfel şi tăcerea a devenit intolerabilă, ar fi altceva. Iată însă că exact cei ce se lamentează de criza şi de „infernul" cuvintelor vorbesc prea mult, scriu multe şi de toate, fără vre-o necesitate explicită. Poezia, oricum, ar trebui să exprime starea de urgenţă, starea de „necesitate" a limbajului. Resursele expresive ale limbajului ar renaşte.

Cuvintele cu care scriem nu sînt ale noastre şi trebuie să le împrumutăm aşa cum sînt, cum nu noi le-am făcut şi cum nu le-am dori să fie, pentru a scrie ceva al nostru. Dar în ce măsură mai e al nostru ? „Ai proprile tale rufe ; pe care le speli cînd vrei. Nu ai propriile tale cuvinte, şi nu le speli, deci, niciodată" (Brecht). Spusă brutal, cam aceasta ar fi problema cuvintelor. Aşa nespălate cum sînt, sînt luate de Eminescu, de Rilke, de Rimbaud şi obligate să sune ca şi cum ar fi, nu numai bine spălate : absolut virginale, niciodată folosite. Să nu ne înşelăm, nimeni nu ştie să „explice" cum e cu putinţă acest lucru. Dar tot e ceva, faptul că miracolul ne preocupă. Nu ştim, nimeni nu ştie : brutalitatea lui Brecht e preferabilă subtilităţilor

Scanned with OKEN Scanner

pretins ştiutoare. Grosolănia e totdeaun preferabilă „moftului". Un cuvînt — de asemenea „nespălat", pe care I. L. Caragiale l-a făcus să sclipească.

A spune ce este literatura înseamnă a spune şi care este obiectul literaturii. Ce este transmisibil în limbajul ei şi este intransmisibil prin alte limbaje. A defini obiectul unui text literar înseamnă, în acelaşi timp — dacă operaţia izbuteşte — a te pronunţa asupra valorii sale literare.

Ce spune literatura este foarte greu sau cu neputinţă de spus *altfel*, în termenii uzuali, noţionali, filosofici, în termenii ştiinţei etc. Practic însă, se întîmplă ca literatura — şi trebuie atunci să tragem concluzia că avem de-a face cu o falsă literatură — să exprime într-un fel mai mult sau mai puţin complicat, mai mult sau mai puţin simbolic — ceea ce e foarte uşor şi cu totul la îndemînă de exprimat în limbajul uzual ; e cazul literaturii fără obiect, al non-literaturii.

Dacă o idee, o stare de spirit, un sentiment, o împrejurare personală sau una istorico-socială, pot fi formulate bine fără ajutorul unui text specific literar se înţelege că e inutil să recurgem la acest ajutor. Majoritatea cărţilor pe care le citim produc, în ciuda interesului de moment, o senzaţie de inutilitate, pentru că ele îşi propun să spună ceea ce este dinainte spus, dinainte acceptat prin autoritatea, să zicem, a bunului-simţ. Poeme abundente imagistic, de o încărcătură asociativă nemăsurată, romane cu zeci de personaje şi însumînd sute de pagini s-au scris şi se scriu în această lume pentru a da glas unor truisme ; că ploaia împrospătează fiinţa, că în anii cutare au avut loc evenimente, că viaţa unor categorii sociale a fost sau este grea, pe cînd a altora a fost sau este uşoară. Încercaţi să traduceţi „mesajul" unei cărţi şi vă veţi da seama imediat dacă ea aparţine sau nu domeniului literar. Există cărţi de o structură extrem de dificilă şi care nu fac decît să încifreze banalitatea, propoziţia cea mai la îndemînă. Ele reprezintă sectorul cel mai agresiv, mai puţin inocent şi mai intolerabil al literaturii proaste.

Scanned with OKEN Scanner

La fel se întîmplă și în critica literaturii, ea însăși confundată adesea cu operația de simplă „traducere" a unor lucruri ce nu merită sau nu are rost să mai fie traduse, întrucît reprezintă evidența însăși. Nu e nevoie de tomuri pretențios psihanalitice pentru a dovedi că Dostoievski a suferit în anii copilăriei de o traumă, se știe aceasta din relatări directe mult mai concise ; nici de fastidioase analize tematice pentru a descoperi elementele materiale predilecte în opera unor scriitori, acestea se văd bine și cu ochiul liber, mai ales că scriitorii înșiși, obsedați de ele, au grijă să le scoată în evidență, de aceea și sînt obsedați de ele. Poate că aceste operații își au utilitatea lor ; oricum limitată ; dar ele nu se confundă în totul cu critica. Funcția lor, cîtă este, este auxiliară sau confirmativă. După cum a defini literatura înseamnă a defini obiectul ei, tot așa, fără nici o deosebire serioasă, a spune ce este critica înseamnă a spune care este domeniul specific al criticii.

O proprietate eminamente caracteristică marei literaturi este *temporizarea* acțiunii, savanta *încetinire* a ritmurilor, o tehnică a subtilei „torturi" aplicată sensibilității cititorului și curiozității sale, dornice, dimpotrivă, de precipitarea deznodămîntului. Cu alte cuvinte, o tehnică a obstacolului și a amînării. Situațiile se metamorfozează aici cu extremă prudență. Un fel de „cruzime" vizibilă în desfășurarea înceată, parcimonioasă a faptelor. O senzație de timp vast și dens, de timp imens se asociază contactului prelungit cu opera.

Această precaută rostogolire a timpului are ceva violent și ațîțător în *Crimă și pedeapsă*, de exemplu. Sau în tetralogia *Iosif și frații săi*, în parcurgerea căreia sîntem literalmente chinuiți, plăcut chinuiți, supuși unei dulci „torturi" în dorința noastră de a-l vedea mai repede pe binecuvîntatul, norocosul Iosif în posesia prerogativelor sale de mare demnitar, de a-l vedea urcînd *mai iute* treptele care despart condiția sa de sclav al lui Putifar, total neluat în seamă, și condiția sa de om al puterii, sfetnic principal al faraonului, pe care o așteptăm, cu aviditate

Scanned with OKEN Scanner

voluptuoasă, să se realizeze. Ce încet, nesfîrșit de încet, insuportabil de încet are loc așteptata prefacere. Timpul pare a fi încremenit — pentru totdeauna — la nivelul primei trepte ; nici o speranță de escaladare, cu toate că știm bine, știm dinainte, ne-o spune și ne-o repetă romancierul însuși, că escaladarea va veni ! Ce „departe" sîntem totuși de ea, ce distanță de nemăsurat, parcă definitiv staționară, ne separă de ea, cînd citim aceste rînduri :

„Căci Iosif îl rugase stăruitor să pună la cale să-l aducă în vreun fel în fața lui Putifar ; dar asta era într-adevăr aproape cu neputință, iar cel ce voia să-l ajute nu înainta decît pas cu pas și pe dibuite. Toate sarcinile ce veneau, măcar de departe, în atingere cu persoana stăpînului, cu osebire acelea privind odaia și trupul lui se aflau în mîini foarte hotărîte și care își temeau slujba. Nu izbutise ca Iosif să fie primit rîndaș la grajd, să hrănească, să țesale și să înhame armăsarii sirieni — despre așa ceva nici vorbă (...) Asta ar fi fost, oricum, o treaptă, dar nici n-o putea ajunge. Nu, deocamdată, încă n-avea parte să vorbească cu stăpînul, astfel încît nu putea decît să-i asculte pe slujitorii lui sporovăind despre el..." etc.

În-*scrierea* realului într-o operă artistică face cu putință contemplarea împăcată a laturilor sale *rele*, a suferinței nemeritate, a bolii, nedreptății, a tuturor formelor de abjecție etc. ce reprezentînd numai un aspect al vieții și nu viața în totalitatea ei de sensuri și forme. Numai opera de valoare dispune de aceste resurse de re-conciliere cu viața, altfel inacceptabilă. În operă, *toate* capătă un sens, *totul*, nu numai binele dar și răul, nu numai dreptatea dar și nedreptatea, participă la explicarea, afirmarea și justificarea vieții : „Adevărul și falsul, dreptul și nedreptul, durerea și plăcerea, calmul și violența devin categorii estetice în cadrul structurii *operei*. Lipsite astfel de realitatea lor (imediată), ele intră într-un nou context în care chiar urîtul, cruzimea, boala devin părți ale armoniei estetice care caracterisează întregul. Prin aceasta ele nu sînt „anulate" (...) oroarea rămîne oroare, dar în același timp „imortalizează" oroarea ororii." [1]

[1] Herbert Marcuse, *Artă și revoluție*, în *Scrieri filosofice*.

Scanned with OKEN Scanner

Formularea lui H. Marcuse prezintă riscul unei idealizări a ordinei *estetice* în raport cu ordinea *realului*. Filosoful însuşi simte acest risc, încît precizează, fără să explice cum este posibil acest lucru, că : *oroarea rămîne oroare* în opera de artă. Soluţia finală a problemei : opera face tolerabilă oroarea, instituind în noi regimul moral, trezind în noi „oroarea ororii" sau, cum se spunea în estetica realismului socialist, instituind o *perspectivă* bună, a viitorului etc. această soluţie nu este nici ea prea consolatoare, tocmai pentru că vrea prea mult să fie astfel : consolatoare. Şi-apoi devenind „categorii estetice" răul, violenţa, durerea, falsul, nedreptul etc. îşi pierd oare, cum afirmă Marcuse, „realitatea" ? Cum rămîne atunci cu precizarea liniştită că în operă „oroarea rămîne oroare" ? Dacă se lipseşte, prin operaţia estetică, de propria-i realitate, fie şi „imediată", mai rămne oroarea-oroare, falsul-fals, durerea-durere ?

O anumită insatisfacţie faţă de pierderea sentimentului de realitate a suferinţei omeneşti, a răului din lume în „vechea" artă şi „vechea" literatură a provocat apariţia noilor forme de expresie artistică, a revoluţiei literare — e greu să o numim altfel, — întreprinse de scriitorii secolului XX, o revoluţie care are drept obiect de violentă subversiune tocmai această calmă — şi intolerabilă — prefacere a realităţilor răului, suferinţei, ororii etc. în „categorii estetice" plăcut asimilabile în cele din urmă. La Faulkner şi Kafka, la Malraux şi Sartre oroarea, da, rămîne oroare, abjecţia umană — abjecţie, suferinţa nedreaptă suferinţă. Insuportabilul din realitate nu devine suportabil sub regimul estetic, gata să-l transforme într-o „categorie".

Realităţile nu-şi pierd „realitatea imediată", ci, dimpotrivă, se poate spune, şi-o revendică în mai mare măsură ca niciodată, pentru că sînt aduse în lumina conştiinţei menţinute acolo cu toată „neplăcerea" pe care ne-o produc, constrînse să acţioneze neliniştitor asupra conştiinţei. Cum de mai izbutesc aceste opere să-şi păstreze caracterul estetic ? Poate că nu şi-l păstrează. Opere de o forţă artistică incontestabilă, prin chiar caracterul răscolitor, provocator, uneori de-a dreptul brutal, prin impactul nemijlocit cu existenţa, cu realitatea durerii şi a

Scanned with OKEN Scanner

ororii (care rămîn durere şi oroare) greu mai pot fi recuperate de o viziune „estetică" asupra lumii. Cuvîntul însuşi îl resimţim ca inadecvat. N-ar fi o catastrofă să-l ocolim. Am şi început s-o facem.

Puterea cuvîntului scris o întrece pe aceea a reprezentării directe, vizualizate, tocmai pentru că este mai „slabă" ca aceasta şi are de-a face cu elemente mai puţin bine definite. *Reprezentarea* există şi în textul literar, dar este inevitabil mai vagă, apelînd la incertele decizii — şi posibilităţi — ale imaginaţiei, ale „necunoscutului" imponderabil uman. Forţa cuvîntului, neînsoţit de imagine, este emanaţia paradoxală a fragilităţii sale, a lipsei de armură. Imaginile ce rezultă, vag, dar rezultă — din textul literar sînt mai greu de dobîndit, impun un mai mare consum de energie creatoare decît cele nemijlocit, *documentar* reprezentate, reproduse pe viu şi continuînd, în aparenţă, viul. Documentarul, televiziunea, filmul etc. producînd imagini directe, *prea uşor* de asimilat, nu se lasă concurate de această misterioasă putere *scrisă*, rezultînd din vag, din mai puţin definit. Malraux, care s-a gîndit adesea la această posibilă concurenţă şi în genere la vulnerabilitatea *literarului*, scrie că în anumite cazuri faptul că un personaj nu poate fi *văzut* devine „un element pozitiv."

Literatura, considerată de obicei o „expresie" a existenţei este ceva mai mult decît atît, de-ar fi numai o expresie a ceva care există şi fără concursul expresiei noastre, nu e sigur că ar merita prea multă atenţie. Literatura îşi capătă adevăratul ei înţeles de *necesitate*, dacă o privim oarecum altfel, ca pe o încercare de sustragere din non-existent sau ca pe o încercare de a conferi „vieţii care curge" caracterul unei existenţe adevărate. Viaţa „care curge" fără voia noastră şi mai ales în afara celei mai puternice lumini, lumina conştiinţei noastre, în stare, abia ea, să ne-o reveleze, seamănă mai mult cu inexistenţa, iar dacă e vorba de lucruri care *au fost* (nesupuse unei lumini revelatorii) ele seamănă mai mult, la drept vorbind, cu nişte lucruri care *n-au fost*.

Scanned with OKEN Scanner

Pe Tolstoi l-a fulgerat într-o seară gîndul că toate cele *trăite*, pur și simplu *trăite*, riscă foarte serios să se asimileze neantului celor netrăite ; o seară tîrzie a vieții sale și a secolului ce fusese al său, cînd el notează această formidabilă descoperire, uitînd doar atît să adauge că marile sale cărți — unele scrise tare demult și aproape uitate de chinuitul bătrîn — izbutiseră cea mai mare victorie realizată vreodată de oameni împotriva neantului, a inconștientului și a inexistentului care-i amenință nu numai în moarte, dar încă din timpul vieții lor.

(28 februarie 1897) „Ștergeam praful prin cameră..."

Teribil *început*, numai Tolstoi poate începe așa o frază de „jurnal". Cu o forță „năstrușnică" tolstoiană, făcută să trezească și viii și morții din somnul lor, obligîndu-i să-și vină în fire și să asculte ce va urma, ce vrea să le zică el, Tolstoi ! Din moment ce a cutezat — și a reușit — să-i trezească :

„Ștergeam praful prin cameră și, făcîndu-i înconjurul, m-am apropiat de divan, fără să-mi pot aminti dacă l-am șters de praf sau nu. Întrucît e vorba de niște mișcări uzuale și inconștiente, simțeam că-mi va fi imposibil să-mi amintesc. Așadar, dacă l-am șters de praf și am uitat, adică am acționat inconștient, *este ca și cum nici nu ar fi fost* (s.n.). Dacă gestul ar fi fost văzut de cineva conștient am fi putut reface scena. Dacă însă nu a văzut-o nimeni, sau a văzut-o dar tot inconștient, dacă viața multora se scurge în întregime sub semnul inconștientului, această viață e ca și inexistentă."

În timp, așadar, ce ștergea praful prin cameră, neamintindu-și dacă trecuse cu cîrpa, el, Tolstoi, și peste divan, sau nu, nu trecuse, i-a venit în gînd că trăită *astfel*, în gesturi uzuale, cum e îndeobște trăită, viața nu prea are șanse să fie percepută altfel decît ca : *inexistentă*.

Ștergînd praful prin cameră, uitase unde a ajuns cu acțiunea aceasta, atît de tolstoiană, dar nu uitase să se întrebe, cu o întrebare încă mai tipic tolstoiană dacă viața „scursă" (cum i se întîmplă) în afara conștiinței, mai poate fi socotită viață. Sau este ea „ca și inexistentă" ?! Dereticînd prin odaie și meditînd la sensul vieții cu cîrpa de

Scanned with OKEN Scanner

șters praful în mînă, este prea subjugat de gîndul său, pentru a-și mai aminti și altceva, că scrisese odată, de mult, cu aceeași mînă care ține cîrpa și șterge praful, *Război și pace* ; o carte în care se opusese ipotezei cumplite a „nonexistenței" existentului și că el, Tolstoi, triumfase definitiv asupra ei, doar asta făcînd : scriind o carte.

Omul care scrie n-o face pentru a povesti ce i s-a întîmplat, ci pentru a descoperi ceea ce el însuși nu știe, pentru a afla el odată cu ceilalți (care-l citesc) ce i s-a întîmplat. Simte nevoia să scrie, omul care, mai întîi, simte nevoia să se edifice asupra lui însuși, să-și descopere nu numai ființa adevărată și temeiurile ei îndepărtate, explicarea a ceea ce este el acum, dar să-și descopere *viața* sa adevărată, care-i rămăsese pînă atunci necunoscută, pentru că fusese o viață nescrisă.

„Puțini dintre noi — scrie B. Pasternak — ajunși la vîrsta maturității, mai sîntem conștienți de ceea ce a stat la temelia ființei noastre, a contribuit la armonia ei, a făurit-o. Prea puțini sînt cei cărora viața li se confesează asupra planurilor în ce-i privește."

Ultima propoziție este încă și mai importantă decît cea dintîi, deși n-o întrece ca bogăție și ca adîncime de sensuri. Omul nu știe ce *i s-a întîmplat* și am observat că el, scrie pentru a afla lucruri ce-i sînt numai în aparență la îndemînă.

De unde știe autorul ce s-a întîmplat personajelor sale ? întreabă ironicii adversari ai atotputerniciei „auctoriale". Dar de unde știe ce i s-a întîmplat *lui însuși* și care a fost viața sa adevărată ? ducem noi întrebarea ceva mai departe. Începe să știe scriind.

Dar el nu se mulțumește cu atît și vrea „să știe" și ce va fi, întrucît (cum zice Pasternak) viața nu prea obișnuiește să ni se confeseze asupra „planurilor" ei. Speranța de a dobîndi o astfel de confesiune, oricît de încifrată, o indicație oricît de vagă, oricît de ambiguă asupra sensului lucrurilor ce i se rezervă (asupra sensului, nu asupra lucrurilor ele însele), această speranță — puțin explicabilă — omul și-o învestește în scrisul său. Este a doua putere stimulatoare, o nouă justificare a nevoii de a scrie, atît de imperioasă la cei aleși să scrie.

Scanned with OKEN Scanner

Veche de cînd lumea şi la fel de nouă cum ne apare ea sub puterea unei priviri noi, ideea forţei de şoc a cuvîntului, a naturii singulare şi uimitoare a cuvîntului scris, a cuvîntului *din* literatură, capabil să trezească iarăşi conştiinţa *din* somnul deprinderilor, al automatismelor, al gesturilor şi mişcărilor uzuale (sugerînd şi constituind, de fapt, o existenţă curgător-opacă, o non-existenţă). Da, o idee verificată, unanim admisă ; periodic însă simţim nevoia să o „trezim" din somnul estetic, să o scoatem din fluxul indolent, din seria adevărurilor atît de bine „ştiute" încît, devenind deprinderi, riscă să împărtăşească destinul acestora, să treacă fără urmări pe lîngă auzul nostru prea învăţat cu ele, pentru a le mai lua în serios. Celebrului estetician V. Şklovski, unul dintre corifeii şcolii formaliste, i-a venit, în fertila sa tinereţe inauguratoare, o inspiraţie fericită, care, pe drept cuvînt, a făcut epocă, a creat şcoală, a născut discipoli, inspiraţia de a „travesti" venerabila idee (a originalităţii, căci despre ea este vorba) într-o teorie absolut *modernă*, captivantă, ispititoare prin tinereţea, prospeţimea şi puterea ei de seducţie (asupra spiritelor estetice, plictisite, îmbătrînite, sastisite de cînd o tot repetau în fomele acreditate, şterse, cumînţite de vreme), teoria revoluţionară a *insolitării*.

Cuvintele erau mai directe, cu priză mai vie asupra percepţiei, venerabila estetică s-a simţit, asimilînd-o, cuprinsă iar de tinereşti elanuri :

„Tolstoi restabilea receptarea realităţii cotidiene descriind-o cu ajutorul unor cuvinte nou găsite, distrugînd parcă logica obişnuită a conexiunii, neavînd încredere în ea."

Cam aceasta este teoria *insolitării* rezumată de Şklovski însuşi.

A deschire o uşă, a trece un prag, a ridica un văl, a depăşi un obstacol, a viola un secret, a sparge un zid, a te trezi dintr-un vis, a forţa accesul, a străbate un tunel, a ieşi teafăr de partea cealaltă, a ridica o barieră : cîteva din figurile *concrete*, absolut *prozaice* şi strict *literale* ca sens, pe care ni le evocă totdeauna adevărata literatură.

În *Géographie magique de Nerval*, nu ştiu cît de „aplicat" obiectului specific al studiului său vorbeşte J. P. Ri-

Scanned with OKEN Scanner

chard, temele și sensurile enumerate de criticul francez, (în legătură strictă cu Nerval) evocă un plan mai amplu, sînt de-o generalitate literară nespecifică. În posesia lor meditezi, în schimb, asupra condiției literare a oricărei opere.

Metafore ale actului literar, *criterii*, pînă la urmă, ale autenticității sale : „A ridica vălul ar însemna a trece pragul altuia... Nerval a fost mereu obsedat de *bariere*, de *ușile închise*, de toate expresiile concrete ale *limitei*. Oare singura sa adevărată problemă nu este aceea a *accesului*" ?

Nu e singura adevărată problemă a oricărui scriitor important ? Accesul, da, ce altceva decît accesul ? Pentru Nerval, sigur ; la fel de sigur pentru actul literar în generalitatea sa.

Și mai departe, numele poetului lăsîndu-se ușor substituit de oricare altul :

„Fiecare vamă traversată făcea să renască în el speranța unei desvăluiri imediate, a unui pămînt nou..."

Încă o dată : a trece o vamă, a desvălui, a rupe un sigiliu, a pătrunde în ceva, în altceva, a învinge o opoziție, a te strecura dincolo, a izbucni, a sfida o interdicție, a fi dintr-o dată *acolo*.

Aproape fără excepții (dar excepțiile există și trebuie motivate fiecare în parte), de noutate absolută în literatură nu poate fi vorba, marile opere au un balast de locuri comune care le asigură credibilitatea. Pentru că există în ele o doză de platitudine liniștitoare, originalitatea le este iertată.

Lucrurile noi — spune un legislator al literelor — să le prezinți ca pe niște lucruri uitate. Această strategie caracterizează într-adevăr destule capodopere. De la simularea banalității și chiar a prostiei și pînă la asumarea unui modest rol în afirmarea memoriei cititorului însuși (cititorului îi place să fie lingușit, și scriitorul adesea se pretează la asta, dacă vrea să aibă audiență), întîlnești nenumărate variante de strategie literară. Ele nu „dăunează" decît în cazul că afectează *fondul* ; simulațiile excesive și repetate riscă să macine chipul însuși, chipul autentic, ascuns sub mască, făcînd masca inutilă. Dar marii creatori

Scanned with OKEN Scanner

știu să evite la timp această primejdie, vitalitatea mesajului propriu îi avertizează la vreme. Normele celor vechi, de categoria amintită, nu sînt chiar așa demodate ! Iată o altă regulă, din Pope ; aș zice că este o normă infailibilă, o definiție a noțiunii de *obiectivitate* în artă : „Să vorbești, deși ești sigur, *cu aparentă rezervă*". Știau cîte ceva și „legislatorii", luați în rîs de urmașii imediați, care, în măsura în care voiau să construiască ceva rezistent, trebuiau totuși, în intimitate, să le dea ascultare.

O anumită necruțare, o anumită *cruzime* chiar (ce nu trebuie confundate cu banalitatea trivială a cinismului), reprezintă un dat comun al viguroasei creații. În absența acestei cruzimi dezvăluitoare, literatura nu este mai mult decît agreabilă, confortabilă, de noblețe fadă. Cruzimea (a spus Stendhal, care se pricepea la astfel de lucruri) „nu este decît o simpatie suferitoare". Marii scriitori își simpatizează personajele *privindu-le cu necruțare*. Cît de crud este Tolstoi cu cel mai iubit personaj al său — Natașa Rostova ! Ce lucruri îngrozitoare, de felul despărțirii violente și lașe de prințul Andrei și al fugii cu Anatol Kuraghin, îi pune în seamă — fără să clipească. Față de Ivan Ilici, de Ana Karenina, de Nehliudov, de Levin nu este deloc mai îngăduitor, îi observă pe toți fără milă, le atribuie gînduri și chiar acte detestabile, uneori abjecte și josnice. Astfel capătă aceste personaje o dimensiune extraordinară — iar „simpatia" (obligatorie) față de ele se încarcă de sens, devine dureroasă și se face mult mai puternică !

Cruzimea dezvăluirilor nu lipsește de nicăieri, nici din opera scriitorilor mari prin excelență „idilici". V. Cristea a vorbit cu temei despre cruzimea lui Ion Creangă. Sadoveanu el însuși, cu toată blîndețea sa ceremonioasă, nu-și cruță personajele, cînd este vorba să descopere *mobilurile* actelor lor. Iubirile sale sînt de o pasionalitate necruțătoare.

Puterea de a iubi lumea și puterea cruzimii nu sînt străine una de cealaltă ; marile creații ne silesc să o recunoaștem.

Un motiv *înalt* și alături de el unul *terestru și meschin* determină la Rebreanu comportamentul personajelor. Motivele de factură atît de diferită trăiesc într-o simbioză în

Scanned with OKEN Scanner

marile sale romane. Dincolo de aparenta (sau de reala) platitudine, această ciudată fuziune are ceva uimitor.

Scriitorul nu trebuie să ferească de încercări grave, *compromițătoare*, nici personajele cele mai apropiate sufletului său. Ele se vor „redresa" ,dacă e cazul, sub aspect moral, dar într-un fel care să nu le anuleze secretul ; secretul naturii umane. Scriitorul trebuie să ne dea senzația că se aruncă, riscînd totul, inclusiv moralitatea personajelor sale iubite, în brațele necunoscutului ; senzația că nu știe, cu adevărat nu știe, ce le așteaptă ; ce îl așteaptă pe el. Că totul este cu putință.

„A fi sensibil înseamnă *a suferi.*" Citez din Marx, un text din tinerețe, o frază care-mi amintește o altă frază — din *Estetica* lui Tudor Vianu — spunînd ceva în genul acesta, că toate (sau mai toate) operele literare mari au un substrat tragic.

Am citit *Estetica* lui Tudor Vianu pe la vreo douăzeci de ani, în plin „proletcultism" festivist, și fraza aceasta, care venea în întîmpinarea gîndurilor mele intime și le formula într-un fel „curajos" și decis, avea de ce să mă pună pe gînduri. Era pe vremea cînd se tot cita o frază, o cu totul altă frază, un Lukács (un Lukács al compromisurilor, din păcate), proclamînd că toate operele realismului socialist trebuie să deschidă o „perspectivă", să sugereze, adică, cititorului că totul, chiar dacă nu este, *va fi* în ordine, istoria merge înainte. Nu știam pe atunci că fraza lui Vianu se întîlnește, fără a se contrazice fundamental, cu fraza lui Marx, a lui Marx însuși.

Sînt lucruri care n-ar mai trebui să constituie subiect de controversă, dar iată că, periodic (și experiența literară a vremii noastre e prea bogată în această materie), contestarea lor devine fapt curent, de parcă nimic nu s-ar fi întîmplat. Cine nu este el însuși puțin poet nu este apt — orice ar face și oricît s-ar instrui — pentru receptarea poeziei.

Există însă din nefericire — am observat aceasta — nu doar o normală neînțelegere față de poezie, omenească ridicare din umeri etc., există și un fel de furie primitivă,

Scanned with OKEN Scanner

un fel de mînie oarbă împotriva ei. Ea a putut lua cele mai diverse forme, de la cele simple, amintite aici, purtate înainte de un suflu al imbecilităţi agresive, gata să ucidă, să ardă, să desfiinţeze pentru totdeauna, pînă la forme aşa-zicînd rafinate, care se dau de gol, de exemplu în critica literară, luînd aspectul unei exigenţe necesare, de obicei bine, foarte bine primite.

Fac un pas mai departe şi spun că distanţa nu e aşa de mare, precît ne închipuim, între aceste variante ale obtuzităţii şi pornirea distructivă împotriva poeziei şi a *culturii ca poezie*, ilustrată în acţiunile torţionarilor. Cărţile lui Sadoveanu n-au fost arse numai din motive „ideologice" de către legionari, sînt absolut sigur că intra în joc aici, dincolo de şubreda motivaţie a „dezacordului", o furie elementară, un patos analfabet îndreptat *în genere* împotriva creaţiei, a „frumosului", a poeziei, a marilor valori *inacesibile* brutei. Iar brutele nu sînt, toate, de un singur fel.

Cred că nici cărţile lui Thomas Mann n-au fost arse, în Germania hitleristă, din motive foarte diferite de cel amintit.

Dar să nu uit de unde am pornit ; după această paranteză *necesară*, să se întoarcem în spaţiul controverselor „pur" literare. Acest spaţiu nu e atît de pur, fie şi pentru faptul că îngăduie să mai constituie subiect de discuţie ceea ce este indiscutabil, ceea ce e *lege* deasupra oricărei controverse. Anumite lucruri sînt tot atît de sigure în spaţiul estetic, pe cît sînt altele în spaţiul moral. Există postulate şi imperative estetice, la fel cum există postulate şi imperative de ordin moral.

Din păcate, ele n-au aceeaşi putere ; fiecare generaţie simte nevoia să le formuleze.

În ce priveşte, de pildă, poezia, pentru generaţia anterioară, a vorbit Thibaudet :

„Poezia, putere de sugestie, nu se impune defel din afară şi totală cititorului, ci conţine un sens care naşte din colaborarea sa personală, din sensibilitatea sa simpatetică şi dintr-un efort care continuă pe cel al poetului."

Scriind despre *Joc secund*, Perpessicius simte nevoia să și-l alieze pe criticul francez și o face reproducînd citatul anterior ; ca și cum mai era necesară a autorizație ! Dar iată că era ! Abia după ce a obținut-o, se exprimă el însuși :

„Iată ce ar trebui, totuși, să-și repete cît mai des toți acei *fericiți că nu înțeleg* (s.n.). Poate că poezia crește și pe versantul celălalt și stă numai în puterea noastră să o descoperim."

Se vorbește cu prea multă ușurință, fără a se intui sensul exact al cuvintelor, despre declinul poeziei, despre dezinteresul cititorului față de poezie, despre prioritatea apectului documentar al literaturii asupra imaginarului și poeziei. Se poate ca toate acestea să fie adevărate, dar nu se mai potrivește atunci, în receptarea unor evidențe, tonul constatării detașate, statistice. Dacă sînt adevărate, trebuie să ne cutremure prin deprimantul lor adevăr. Dar sînt chiar așa de adevărate ? Întrebarea încă se mai poate pune, deci nu e totul pierdut. Să o spunem limpede : declinul poeziei înseamnă declinul omului. Dezinteresul față de poezie este dezinteres față de omenescul adînc al vieții, de tragismul și de sublimul ei. Poezia nu este, acolo, un gen literar ca oricare altul, un gen istoricizat, care va fi înlocuit cu un altul, mai adecvat gustului noilor epoci. Poezia este — cel puțin atît ! — esența incoruptibilă a literaturii în totalitatea ei. Și este chiar mai mult decît atît.

„*La judecata din urmă poezia singură va judeca pe om*" (Fundoianu). E altceva, cum vedem, decît un mod literar perisabil ; marii poeți au știut-o. Nu putem spune liniștiți, doar așa, puțin melancolici : a început declinul poeziei... Sau : ne-am cam plictisit de poezie, regretabil, dar așa stau lucrurile.

Încă nu știm ce este poezia ; înseamnă că nu e un fenomen depășit ; dacă ar fi depășit, am ști ce este, ce *a fost*.

Tot Fundoianu — în prefața la *Privelişti* :

„Din ceasul acela am înțeles că poemul e altceva... ce ?... n-am priceput prea bine... nu pricep încă... ceva

Scanned with OKEN Scanner

care modifică realitatea ? nu... ceva care mă modifică... Pe mine ? Dar cine ? Și cine sînt eu ?"

În fond, ce ne preocupă este acea „esență" a scrisului creator care-l deasebește de scrisul pur și simplu, scrisul fără har. Caragiale a făcut acestuia din urmă o descripție completă ; este practica scrisului literar căreia i s-a răpit esența, redusă la caricatură, la forma ei goală. Iată această *Rețetă practică pentru a face o lucrare literară, în genere*, publicată în *Vatra* nr. 2/1894, o caricatură apăsată, din care partea „vie" a scrisului a dispărut ; un text despre ce *nu este* actul creator :

„Iai o testea de hîrtie, un condei, o sticluță de cerneală. Dacă lucrezi numai ziua, nu-ți trebuie nici lampă, nici lumînare, și nici tutun, dacă nu fumezi.

Pui hîrtia și cerneala pe masă, iai condeiul în mînă, îl moi în călimară potrivit, ca să nu pice și să-ți facă ursuzlîc, te așezi frumos pe scaun și începi să scrii. După ce ai scris o foaie, o dai la o parte și te apuci de alta — e bine să scrii foile numai pe o față, nu pe amîndouă, fiindcă e mai practic pentru zețar — căci desigur lucrarea dumitale e menită să vază lumina tiparului.

Scrii și scrii pînă osenești, și pe urmă te oprești să te odihnești, și pe urmă iar scrii, și tot așa, pînă isprăvești.

Acuma, ce scrii — asta e treaba dumitale. După părerea noastră, însă, dacă scrii, fă încaltea o lucrare mare și lungă — tot e mai lesne decît fleacurile mici și ușoare, cînd ai o dată rețeta sigură."

„Toți sîntem iritabili ; expresivi sînt numai unii" (Caragiale, *Cîteva păreri*).

Termenul *iritabil*, pentru a defini prin el starea generatoare, punctul de pornire etc., este nu numai de un mare efect provocator, dar și neobișnuit de exact, doar Caragiale, cu felul deosebit al organizării sale nervoase, îl putea descoperi, folosindu-l în acest context și cu atîta promptitudine. Întrebarea este : pînă să ajungem la „expresivitate", scriem pentru a ne elibera de această stare „iritabilă", sau, dimpotrivă, dintr-o curioasă nevoie de a

Scanned with OKEN Scanner

insista *în ea*, de a ne adînci și mai mult în ea ? Cert este că în absența ei, în starea de mulțumire, de echilibru absolut, nimeni n-ar simți imboldul să scrie literatură. Scriem pentru că ne lipsește ceva, această senzație, această iritare stîrnită vag sau imperios de presimțirea „lipsei", această neliniște, necunoscută firii normale, generează nevoia de a face *ceva*, în cazul nostru : a scrie.

Aș spune așa : cărțile cele mai realiste sînt *inventate*, cărțile cele mai „fantastice" conțin amintiri și sînt foarte realiste.

Un autor eminamente fantastic — fantastic pînă la refuz, pînă la monotonie, pînă la sațietate — precum Gabriel Garcia Marquez declară, într-o convorbire, un lucru absolut surprinzător : „cărțile mele sînt de amintiri", „Chiar și numele Macondo vine de la satul meu" ; „întîmplările pe care le povestesc în cărțile mele... sînt, toate, experiențe ale vieții mele" ; „a trebuit să inventez foarte puțin și nu cred că există un singur rînd în cărțile mele care să nu-și aibă originea într-o realitate : știu sigur despre ce realitate e vorba."

Interlocutorul, vizibil intrigat, insistă, vrea să-l ajute, cum se spune, cu o întrebare auxiliară : „O realitate a ta *interioară* (s.n.)" ? dar Marquez rămîne pe poziții : „Nu. O realitate adevărată."

Interlocutorul nu se dă bătut, simplu spus, nu-i vine să creadă, consideră că s-a înțeles greșit întrebarea : „Dar cărțile tale sînt pline de minuni, de miracole. Le-ai văzut ?" Marquez — imperturbabil : „*Le-am văzut*" (s.n.). Abia dacă, într-un tîrziu, consimte să nuanțeze.

Nu e un fel de a zice. Să luăm aceste cuvinte la *propriu*. Ele spun exact ce vor să spună și nu impun nici un comentariu care să le „salveze", integrîndu-le pînă la urmă în categoria paradoxurilor cu „un sîmbure de adevăr..."

Din tine și numai din tine vei scoate personajele tale, dacă scrii literatură, și scriitorii „tăi", dacă ești critic. Nu crede altceva !

Scanned with OKEN Scanner

Citind *Holstomer*, *Turgheniev* era convins că Tolstoi fusese, la viața lui, cal — și cine ar putea fi convins de altceva ? Nu numai *oamenii* din literatură sînt „prelungiri" ale virtualităților autorului lor, dar și răsăriturile de soare de acolo ; plantele și animalele ce o populează nu sînt doar descripții și reprezentări ale unor situații văzute și auzite. Sadoveanu nu era „atent" la natură ; Ibrăileanu a fost uimit — și nu prea — să constate, într-o călătorie pentru el fascinantă, acest lucru. Nu e o naivitate să credem că Geo Bogza descrie sau își „închipuie" ce există cu atîta putere în scrierile sale ? În magnificul capitol de roman în care apare dragostea de bătrînețe a lui Moromete sînt realități observate „din afară" ? Senzațiile legate de execuția lui Apostol Bologa sînt ele, oare, rezultatul faptului că Rebreanu știe să observe bine astfel de împrejurări, privite în calitate de „martor" ? Mai probabil este că nu a asistat la nici o execuție, atîta doar că și-a trăit, de nenumărate ori, propria sa execuție. Cît de departe putem deplasa limita noțiunii de „obiectivitate" și ce este această noțiune la urma urmelor decît ceva ce seamănă prea bine cu inversul ei indicînd extraordinara capacitate a unui mare scriitor de a se implica *subiectiv* în destinul eroilor săi cu existență independentă ? Marin Preda, într-o elocventă confesiune [1], contestă posibilitatea unei delimitări „între viața imaginară creată și exprimată într-o carte și cea trăită de scriitor", arătînd mai departe că această „delimitare" se face greu chiar între scriitor și personajele „sinistre" cărora el însuși (*din* el însuși !) le-a dat viață. Propria sa viață ! Așadar : „Niciodată n-o să putem ști cît de strînsă e legătura pe care o au cu gîndirea autorului viziunile inșilor demoniaci, cum este Stavroghin, erou întunecat, sinistru. E greu de crezut că Stavroghin a putut fi creat în mod obiectiv de către Dostoievski, fără ca ceva din gîndirea și simțirea personajului să nu fi țîșnit, în orele rele ale scriitorului, din mintea și sufletul lui."

O fundamentală polemică se poate înregistra și în cazul unor personaje despre care e foarte greu de spus

---

[1] Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

că reprezintă altceva decît adîncirea și prelungirea virtualităților interioare ale creatorului lor însuși. Acest tip de *polemică* Al. Paleologu [1] îl ilustrează cu *Însemnările din subterană* ale lui Dostoievski ; o critică avîndu-și temeiul în aversiunea scriitorului față de sine însuși și de ceea ce era capabil să gîndească și, în ultimă instanță, periferic sau nu, să fie.

Se vorbește, așadar, de polemica lui Dostoievski „în speță cu resentimentele refulate, cu complexele, cu cruzimea, cu amorul propriu mărunt și tiranic". Criticul exclude posibilitatea de a atribui autorului „gîndurile și eventual actele personajului său", ceea ce nu-l oprește, în fraza următoare, să explice originea acestei tentative de *atribuire* :

„Poate, probabil chiar, ca Dostoievski să fi scos din propria sa experiență intimă, din secretele sordide ale propriei sale ființe (să nu fi avut și el zone obscure încărcate de sordidități latente ?) cunoașterea unor sentimente ca ale omului din subterană, chiar și felul aceluia de a gîndi : era prea lucid ca să nu-și cunoască propriile eventuale turpitudini și ranchiune, dar era prea artist ca să nu le convertească în acțiune."

Citesc, din nou, cîte ceva din *Biblie*, doar așa... nu știu nici eu de ce... Iehova nu se adresează direct oamenilor, vorbește cu ei prin Moise, și nici prin el, care vorbește cam nedeslușit, ci prin fratele acestuia, Aron ; cine știe ce mai ajunge, pe o cale atît de ocolită, de la *unul* la *ceilalți*. Ceva, totuși, ajunge. Pornind de aici, gîndesc că revelația *adevărului* nu poate avea loc direct ; adevărul direct revelat e, poate, de neînțeles ; se aude, în locul său, un fel de vorbire „bîlbîită", ca în cazul lui Moise, sau o „bolboroseală", ca în imaginea lui Platon despre Poet. Mai departe, poate că literatura joacă rolul unui astfel de intermediar. Și că adevărul *violent* nu se comunică, pare de neînțeles. A-l spune prin literatură e mai potrivit : cînd te gîn-

[1] Postfață la *Dostoievski în conștiința literară românească*, de Dinu Pillat, Cartea Românească, 1976, p. 157–158.

Scanned with OKEN Scanner

deşti, îndeosebi, că altfel nu se poate, decît cu un risc, de ajuns de probabil, al risipirii, al destrămării. Adevăr *direct* revelat — asta doar o dată la cîteva mii de ani este cu putinţă. Altfel — prin „literatură".

Lumea pe care ne-o arată marile opere literare nu e oare lumea văzută prin atmosfera specifică insomniei prea lucide, înşelător lucide, lumea văzută prin aburii *oboselii* lucrului, a oboselii de a scrie şi a celei, mai mari încă, născute din neputinţa de a lucra, de a scrie ? Marii creatori sînt nişte oameni veşnic obosiţi şi cărora oboseala întărîtată nu le trece, întrucît, în înţelesul comun, ei nu se pot odihni, nu se pot linişti cu adevărat niciodată şi nu pot „uita" nici o clipă obsesia ce-i urmăreşte. Trebuie să presupunem că această stare, această oboseală, această veşnică întărîtare, această „beţie" uşoară sau grea provocată de oboseală, trece asupra operelor lor, le dă un cadru, o densitate, un „aer" caracteristic ; acel suflu neliniştitor, de „nebunie", uneori de coşmar, alteori de absurd, care pătrunde în ele şi ne determină, în ciuda marilor deosebiri, să le recunoaştem. Acesta e aerul lor comun acel ceva care ne spune că am păşit în alt teritoriu decît cel banal terestru ; aerul de exaz, dar chinuitor, care ne izbeşte în faţă, de cum deschidem uşa, tensiunea „încărcată" de veşti, de premoniţii, de intuirea unei fatalităţi, absolut de neocolit, imediat perceptibilă, dincolo de atîtea deosebiri, în scrisul nu numai al unui Kafka, dar şi al unui Balzac, nu numai la Faulkner, dar şi la Maupassant, nu numai la Rilke, dar şi la Eminescu, la Rebreanu, dar şi la Caragiale, la Gogol, dar şi la Cehov.

„Poetul — scrie Schiller, referindu-se chiar la propria sa experienţă — îşi făcuse obicei să ajungă din urmă şi să întreacă chiar pe gînditorul care filosofa, iar acesta se comporta la fel faţă de poet. Şi acuma mi se întîmplă adesea ca imaginaţia să-mi tublure lumea atracţiilor, iar gîndirea rece să-mi neliniştească poezia. Dacă voi izbuti să stăpînesc aceste două forţe şi să statornicesc hotare pentru fiecare din ele cu ajutorul liberului arbitru, mă va aştepta poate o soartă fericită."

Scanned with OKEN Scanner

Între „tehnică" și „genialitate" poetul caută o punte de stabilitate, un echilibru. Nimic, desigur, nu este mai dificil decît de a găsi cheia acestei ameţitoare probleme. Dar ar fi greșit să ne închipuim că, în afara unor momente unice, norocoase, acest echilibru ar fi cu putinţă, el este, de obicei, înlocuit, chiar la marii poeți, cu un moment imperfect și viu, în care una, numai una din forţele menite echilibrului ideal (foarte rareori realizabil), capătă prioritate. A căuta prea insistent faza de perfect echilibru poate duce la sterilitate, la o mediocră împăcare a contrariilor. Marii poeți sînt prea copleșiți de presiunea *unuia* dintre aspectele contrarii, prea dispuși să uite de nevoia „ideală" a echilibrului, pentru a mai avea răgaz să se tempereze, în scopul conștient de a nu strica armonia virtuală a operei.

Nu asta îi preocupă ! Frazele citate din poetul german nu sînt altceva decît o meditaţie cumpănită ulterioară sau anterioară momentului adevăratei creaţii ; ele reprezintă un deziderat teoretic, o foarte frumoasă aspiraţie, cu totul neglijată și de el însuși și de alţii în clipa de asalt cînd „dorurile vii" și „patimile multe" înclină balanţa într-o direcţie sau în cealaltă, dar cu siguranţă o înclină, abandonînd dezideratul ideal. Eminescu nu s-a ferit să „filosofeze" de-a dreptul în versuri, cum nu s-a ferit nici de lirismul pur, emancipat de orice preocupări înalt reflexive.

Spiritul creator tinde, potrivit naturii celui în care se exercită, la o dublă mișcare : să facă din „puţin" mult ; ori să facă din „mult" puţin ; să extindă prin formă sau să concentreze prin formă ce i s-a dat. Rebreanu este tipul de creator care din puţin a făcut mult ; randamentul lucrului său, raportat la o înzestrare naturală, a fost maxim. Caragiale este celălalt tip, care caută să stăpînească și să concentreze o putere de creaţie enormă și o natură genială. Unul s-a „chinuit" într-un sens, al doilea s-a „chinuit" în sensul contrar.

Nu știm cît de adecvat (în cazul său), Schiller se încadrează pe sine în prima categorie, pe Goethe în a doua :

„Nu așteptați din parte-mi o prea mare mare bogăţie de idei ; pe acestea le voi afla eu de la dumneavoastră.

Scanned with OKEN Scanner

Năzuința și strădania mea fiind să creez mult din puțin (...) Aria gîndurilor mele este restrînsă și o parcurg repede și des ; îmi chivernisesc cu destulă ușurință mica mea avere, creînd o varietate care lipsește conținutului, prin formă. Dumneavoastră tindeți să simplificați marea lume a ideilor, pe cînd eu caut varietate pentru micul meu petic de moșie. Dumneavoastră guvernați un imperiu, eu conduc doar o numeroasă familie de noțiuni, familie pe care doresc din tot sufletul să o sporesc și să alcătuiesc astfel un mic univers." [1]

Un prea mult sau un prea puțin, deopotrivă, în experiență vitală, în gîndire, în nativă înzestrare, constituie acel factor de necesar „dezechilibru" care condiționează creația. Amîndouă — acest plus și acest minus — acționează stimulator, irită și neliniștesc, impulsionează în direcția unui pariu care trebuie pînă la urmă să fie cîștigat. Așa sau altfel, spre o extremă sau spre cealaltă, numai nu fericita pace cu sine, prielnică vieții ca viață, neprielnică inspirației creatoare ; care, cu necesitate presupune, spre adîncuri sau spre înalturi, planul înclinat.

Cît adevăr și cîtă convenție plată se află în distincțiile pe care ne-am obișnuit să le facem între creatorul de tip clasic și cel eminamente modern ? Una dintre cele mai comune, repetate pînă la saturație și pînă la pierderea completă a sensului, este distincția dintre scriitorul modern, care „spune numai ceea ce știe", și demiurgul de altădată, naiv, genial, sigur de sine și omniscient. J.-P. Sartre, în celebrul text îndreptat contra lui F. Mauriac, Camil Petrescu, în *Marcel Proust și noua structură*, au implantat foarte adînc, în noi, această distincție. Este ea adevărată ?

„Opoziția convențională, după care scriitorul din trecut se postulează omniscient, iar scriitorul modern își motivează informația și o menține la nivelul personajului, este sfărîmată. Monologul interior este cea mai ambițioasă concurență făcută demiurgului." [2]

---

[1] Schiller-Goethe, *Corespondență*, Ed. Univers, 1976.
[2] Silvian Iosifescu, *Mobilitatea privirii*, Editura Eminescu, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

Observație tăioasă, făcută pe viu, reabilitînd bunul-simț și acel „simț practic" (viguros afirmat într-o carte a lui Al. Paleologu) de natură să zdruncine multe inerții speculative. Într-adevăr, ce mai rămîne, în lumina ei, din amintita opoziție ? Faulkner și Joyce sînt mai puțin „demiurgi" decît Balzac și Tolstoi ? Mai puțin ambițioși, mai puțin siguri pe „știința" lor. De unde „știe" Mauriac ce se petrece cu personajele sale, de parcă ar fi Dumnezeu însuși ? Iată că știe, iar alții știu și mai mult și au curajul s-o spună ! Luarea în rîs a *omniscienței* ce este altceva, dacă stăm o clipă să ne gîndim, decît luarea în rîs a vocației creatoare, a „talentului" și mai ales a „geniului", încercarea de a le discredita dintr-o perspectivă care, în ciuda ambițiilor ei novatoare, înseamnă un triumf al mediocrității *neîncrezătoare*. Neîncrezătoare în genialitate, neîncrezătoare în forța creatoare (da, demiurgică) a marilor artiști. Puterea de creație *există*, geniul este și el ceva care există ; nu doar ca expresie a imposturii și a unui gen de delir al grandorii ; dar ca realități care nu încetează să ne surprindă, ca „miracole" care se ivesc, fără să ceară voie, în preajma noastră. Marea creație, genialitatea inspirată *atotștiutoare* nu sînt doar niște demodate mituri romantice. Sartre însuși, Camil Petrescu însuși — care polemizează atît de viu, și uneori scăpărător, cu acest „mit" — îl confirmă fără să știe (sau poate că o știu ?), și anume prin aspectele indiscutabil creatoare ale scrisului lor.

La întîmplarea aceasta fericită, în care ai încetat să *speri*, întîmplarea *creației* (care nu este doar un clișeu demodat-romantic, bun pentru spiritele naive), cînd toate vin spre tine și spre textul care nu voia să înainteze, se referă M. Proust într-o scrisoare :

„Ai bătut la toate ușile care nu dau nicăieri și de singura prin care poți intra, și pe care ai căutat-o în zadar o sută de ani, te lovești fără să știi, și se deschide."

Emblema veritabilei inspirații (un termen de care nu trebuie să ne ferim, pentru că în absența *realității* sale se așterne pustiul mediocrității metodice) este : *ușa care se deschide*. De care scriitorul se lovește, parcă fără voia sa

Scanned with OKEN Scanner

și parcă la întîmplare ; fără să baţi în ea cu tot dinadinsul ; pentru că ai bătut de atîtea ori şi nu ţi s-a răspuns. O oarecare pierdere a „speranţei" şi un anume sentiment al zădărniciei condiţionează uneori succesul ; îl anticipează mai totdeauna. Adîncimea acestui sentiment măsoară, poate, adîncimea imensă a „dorinţei" creatoare ; este clişeul ei *negativ*, este *umbra* ei necesară.

Aceantă „disperare", această lăsare în voia destinului reprezintă *celălalt* termen al ecuaţiei ; şi care îl presupune viu, pînă la oboseală, pe *cel dintîi :* atenţia obsedant îndreptată asupra obiectului ; încordarea privirii ; repetata bătaie în uşă, voinţa de străpungere, atît de adesea înfrîntă. Sapă, frate, sapă, sapă.

„Este suficient — zice Eugenio D'Ors — să privim cu atenţie un lucru, ca el să devină interesant."

Această intensitate a *atenţiei*, recomandată de către „maestru" celui mai dotat „ucenic" al său (Flaubert, posesorul unei ştiinţe consumate *către* Maupassant, discipolul dornic să-i smulgă „secretele" bătrîneşti ale meseriei), premerge *celălalt* termen (abandonul, căderea), cum acesta din urmă, la rîndul său, trăit cu egală sinceritate a „disperării", premerge *întîmplarea* fericită, brusca deschidere a uşii lovite din întîmplare, acel *miracol* în care Proust (un „mistic" al actului creator) era firesc *să creadă.*

Cine nu crede în această *întîmplare*, să n-avem vreo îndoială, dovedeşte că n-a insistat destul în faza precedentă (atenţia la obiect, voinţa de a-l cuprinde), n-a fost de ajuns de *atent*, n-a bătut de destule ori la uşile nemişcate în tăcerea sfidătoare şi în refuzul lor îndărătnic.

Uşa se deschide nu ca urmare a asediului îndelungat, ci abia în clipa cînd, declarîndu-te învins, ai *încetat* asediul. Această întrerupere, care nu mai depinde de tine şi care ţi se impune la capătul unui efort imposibil de continuat, este la fel de necesară ca efortul teribil ; şi dacă ne gîndim bine, *conţine* efortul. Momentul de ruptură a continuităţii comprimă în el toate acumulările produse în timpul susţinerii ei ; în timpul marelui asediu ; care abia *încetînd* îşi revelează imensa forţă de şoc.

Scanned with OKEN Scanner

Ieșirea, chiar temporară, de sub imperiul *grijii*, al intereselor practice, o anumită *seninătate* (desigur, provizorie) ; condiții la fel de generale ale producției literare, ca acelea pe care le consideră *suficiente* Baudelaire : „hrana regulată și scrisul zilnic". Cea mai gravă erezie este să consideri, dimpotrivă, că mizeria materială, condiția de om îngrijorat și hăituit ar fi compatibile cu destinul creator și chiar l-ar stimula. Un text de bun-simț pe această uzată temă semnează împreună E. Jebeleanu și Al. Sahia în *Rampa*, 30 aprilie 1931 :

„Poetul sau romancierul este obligat să-și nimicească timpul în fel de fel de ocupații dăunătoare rămînînd ca în puținele ore libere sau noaptea chiar să-și mai întoarcă gîndul și către artă. Sînt nedrepți aceia care susțin că mizeria determină pe scriitor să culmineze în realizarea creației desăvîrșite. Chiar în mizerie fiind, el așteaptă însă clipa de limpezire, momentul de uitare a suferinței în care se zbate, pentru ca astfel să se apuce de muncă regăsit și senin."

Da, în tratarea acestei delicate chestiuni, *bunul-simț* rămîne, în continuare, cel mai bun sfătuitor.

Prielnică scrisului inspirat nu este, desigur, starea de slăbiciune, împuținare și boală ; asta e de la sine înțeles, deși s-a vorbit mult despre funcția creatoare a bolii, ajungîndu-se pînă la mitizarea, de tip romantic, a geniului damnat nu numai prin neînțelegere și mizerie, dar și prin maladia (de obicei la modă) de care suferă.

Dar odată demistificată această formulă, i-am putea substitui în liniște contrariul ei, afirmînd că sănătatea, simțirea în voie, starea de totală nestînjenire psiho-fizică reprezintă veritabila ambianță intimă a creativității ?

Ar fi la fel de fals. Citesc în Hipocrat că omul, în genere, nu trebuie să fie „prea" sănătos, fără cusur „bine", fiindcă în el totul atunci staționează și nu mai există posibilitatea unui avans, a unei tensiuni spre mai bine, spre sănătate chiar. Hipocrat se referă în special la atleți — nici ei nu trebuie să fie excesiv de sănătoși pentru a-și realiza performanțele. Dar cu performanțele scrisului lucrurile nu stau relativ la fel ? Esențială pentru un creator,

Scanned with OKEN Scanner

un artist, în faza de productivitate, mi se pare că este nu neapărat o sănătate „perfectă", sieşi suficientă (atît de suficientă, încît exclude nevoia de afirmare prin „lucru"), cît, îndeosebi, trecerea de la „rău" la „bine", tensiunea spre sănătate şi plenitudine. Altfel spus, sînt productive stările de regenerare, care declanşează un tip de energie mai mare decît este de trebuinţă satisfacerii scopului ei imediat ; din acest *surplus*, caracteristic fazelor de încordare *spre* sănătate, se naşte nevoia de a „lucra", înspiraţia etc.

Pe frontispiciul unuia din marile sale quartete, Beethoven scria, ca pentru sine, aceste uimitoare cuvinte : *simt că-mi revin forţele*. Simţea — pentru un timp — că *se însănătoşeşte*. Nu că *este* sănătos ; fiinţa *pulsează* spre starea de „forţă" ; dintr-un astfel de timp tranzitoriu se naşte extraordinara creaţie !

Pentru a fi „mai mult" sau „altceva" decît un scriitor mai întîi trebuie să fii un bun şi adevărat scriitor. Nimeni nu poate depăşi literatura înainte de a o fi realizat în condiţia ei, de neocolit. Cei care prin amploarea semnificaţiei ne dau senzaţia că şi-au întrecut condiţia şi menirea de scriitori sînt şi cei care ilustrează această conditie în mod desăvîrşit. Profet sau nu — observă Ortega Y Gasset [1] — „romancierul Dostoievski a fost un *homme de lettres*, un bun meseriaş, perfect stăpîn pe meseria lui şi nimic mai mult". Nu ştim cît de „sfînt" este autorul *Fraţilor Karamazov*, ce ştim bine e un singur lucru : că „era un desăvîrşit tehnician al romanului, unul dintre cei mai mari inovatori ai formei din istoria genului".

Opera nu este numai un „efect" al unei „cauze" : personalitatea artistului ; ea însăşi o poate determina, odată născută, pe aceasta, o poate face să fie ; sau să fie altfel. Scriind despre Labiş, arătam că anume poeme, odată scrise, îl redetermină pe autorul lor ca personalitate (morală, socială, psihică etc.). Opera îşi creează autorul ; de aceea orice relaţie simplă şi univocă de la autor la

---

[1] *Meditaţii despre Don Quijote*, p. 186.

Scanned with OKEN Scanner

operă, ca de la cauză la efect, riscă să devină din simplă simplistă, din relativ adevărată — relativ falsă. Noile perspective științifice par să nu ignore acest mod mai adecvat — și revoluționar — de a înțelege raportul dintre cauză și efect [1].

Tentația cea mare a spiritelor intransigent estetice, care nu sînt neapărat și acelea care se dezinteresează de mesajul profund al operei (ci dimpotrivă !), este de a dovedi valoarea *în sine* a unor scrieri aduse de obicei în discuție pentru ideile și „tezele" lor. Chiar și într-o operă de reputație tezistă, precum *Sonata Kreutzer* de Tolstoi, Paul Zarifopol caută elementele de „artă", surprins că acestea au putut trece pe un al doilea plan în ochii comentatorilor nerăbdători să inventeze punctele de vedere despre căsătorie, gelozie, problema sexuală etc. Trecînd în revistă modurile de recepție românească ale operei lui Dostoievski, Dinu Pillat [2] ne face să constatăm că observațiile cele mai pertinente asupra scriitorului rus le-au emis cei interesați în primul rînd de *arta* lui Dostoievski sau chiar „numai" de tehnica sa literară. Dostoievski este „mai mare" *ca artist*, de aceea ne dă impresia că depășește pe toți prin adîncimea „problemelor" puse în opera sa. Mihail Sebastian își exprimă — într-un articol din *Revista fundațiilor regale* 1937 — dezacordul cu acei care judecă pe Dostoievski drept „un scriitor nebulos, retoric, plin de obscurități patetice, plin de rusisme". Recitirea *Posedaților* îl convinge că autorul este, dimpotrivă, „un romancier clar, un prozator nuanțat, un observator lucid, care nu se abandonează niciodată în focul dramei". Mai mult, în scriitorul cu renume de „om exaltat, febril, vizionar" identifică *„un artist vigilent și sigur"* (s.n.).

---

[1] Iată, în privința aceasta, și opinia calificată a unui scriitor interesat de raporturile dintre gîndirea modernă și literatură : „Toată lumea știe : cauza este cauză și determină efectul. Efectul urmează cauzei, este produsul său. Dar, iată, noua știință ne arată că raportul nu este univoc. Cauza produce un efect care poate să-și modifice cauza proprie, să fie, ca să spunem așa, cauza propriei sale cauze. Aceasta ar însemna celebra aferentație inversă" (Alexandru Ivasiuc).

[2] Dinu Pillat, *Dostoievski în conștiința literară românească*, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

Autentica tensiune artistică nu îngăduie răgaz ; nu există ieșire din ea, relaxare, doar momente intense și imediat trecătoare de mulțumire ; nici o continuitate în această mulțumire ; succesul este la fel de chinuitor ca și insuccesul ; muncă și mai ales preocupare obsesivă, fără odihnă ; vacanțele sînt false ; de oboseala muncii artistul nu poate scăpa decît reîncepînd munca ; aceasta ajunge să fie, totuși, mai suportabilă decît așa-numita destindere.

„De ce din pîntec nu m-ai așezat în mormînt ?" Este interogația lui Iov. Abandonîndu-ne, cu totul, cursului ei și lăsîndu-l să ne poarte, așa cum Iov însuși se abandonează suferinței, putem întreba de unde vine forța acestei „formulări" și încercînd să întrezărim un răspuns vom întrezări și ceva din explicația puterii pe care o au asupra noastră marile creații, lamentația lui Iov fiind cu siguranță una dintre acestea, situate aproape în vîrful seriei de performanțe *expresive* ale spiritului omenesc. Pentru că, în ultimă instanță, în mijlocul celei mai intense dureri, de o „autenticitate" dezarmantă, excluzînd ca ridicolă bănuiala oricărui artificiu, a oricărei retorici a căutării cuvîntului de efect, a cuvîntului impresionant, programat să înduplece nu sufletul unui om, dar sufletul lui Dumnezeu însuși, căci lui i se adresează, va trebui să recunoaștem, umiliți de atîta „simplitate", de atîta ignorare a modului tradițional artistic, că (totuși) despre *expresivitate* pînă la urmă e vorba aici.

Cu sau fără convingere adevărată, (al doilea caz fiind mult mai frecvent) toți știm să spunem, toți admitem că o *tehnică* literară este totdeauna expresia unei viziuni, a unei metafizici etc. E destul de ușor să afirmi aceasta, e mai greu să o înțelegi *din afară* și greu de tot să o realizezi, ca scriitor, o anumită construcție subordonîndu-te unei *anumite* idei despre lume. Practic, mulți „învață" o tehnică literară de la Balzac, de la Cehov, de la Joyce sau Faulkner, de la Rebreanu și Mateiu Caragiale, fără a se întreba cum a apărut ea, în virtutea căror necesități lăuntrice ale „ideii" și mai ales dacă ei resimt și această

Scanned with OKEN Scanner

„idee" ca fiind a lor, altfel de ce aderă cu atîta ușurință la *consecințele* ei ? Cineva conspectează *Ana Karenina*, notînd toate articulațiile povestirii, atent să vadă — spre a aplica el însuși — cum se „intră" într-un subiect, într-o temă, într-un capitol, într-un personaj, într-o relație dintre personaje etc., apoi se apucă de lucru turnînd în tiparul învățat cu grijă propriul său „material". Ce poate ieși de aici, sau din conspectarea răbdătoare a *tehnicii* kafkiene și din aplicarea conștiincioasă a celor învățate ?

Marea tehnică narativă din *Iosif și frații săi*, de exemplu, este ea doar o tehnică bine „pusă la punct", exemplară *în sine* și productivă ca *model* pentru alții, indiferent ce ar *crede* ei în altă privință, sau este altceva, materializarea unei anume idei despre om și despre natura umană, proprie lui Thomas Mann nu oricînd și nu de totdeauna ci exact în faza redactării marii tetralogii, consecința faptului că scriitorul german *vedea* într-un anume fel și nu în altul destinul speciei umane în generalitatea sa și că această *generalitate* însăși era una de tip obiectiv-ironic, foarte potrivită stilului epic, *geniului* epic. Se poate „împrumuta" acest stil, această „tehnică", neglijîndu-se ideea care le-a determinat și care ea, această idee, nu poate fi împrumutată decît acceptînd, de la început, riscul unei perfect inutile pastișe ?

Mulți admiră tehnica nouă folosită de Faulkner în *Zgomotul și furia*, istoria artei romanului o înregistrează ca o achiziție splendidă a modernității, dar, de fapt, cum s-au întîmplat lucrurile și cum de s-a ivit exact în forma atît de „novatoare" pe care i-o recunoaștem — și o *urmăm* ?

Faulkner nu s-a gîndit să inoveze tehnica romanului, aceasta s-a născut ca un fel de fatalitate dintr-o „idee" a sa în alt plan decît cel tehnic, dintr-o „idee" care l-a zguduit dintr-odată și nu i-a mai dat pace pînă ce nu s-a incorporat, chinuitor, exact în „construcția" pe care o cunoaștem. O anumită idee-șoc despre *inacență*, despre caracterul *neajutorat* al unor ființe omenești... sau poate al ființei umane în genere... cine știe. Cine „ajută" această ființă să facă față, cine o ajută, propriu vorbind, să reziste normelor crude ale vieții. Nu sîntem oare prea neajutorați,

Scanned with OKEN Scanner

prea slabi, prea fragili pentru a înfrunta o datorie de asemenea proporții, cum este datoria, simplă, de a trăi ? Și cine ar crede că din șocul acestei *idei*, al acestei *întrebări* s-a născut binecunoscuta „construcție" din *Zgomotul și furia*, acea tehnică „strict" narativă, studiată în caracterul ei novator de toate expertele teorii asupra romanului modern ? Și totuși, așa s-a născut noua tehnică, din zgomotul și din furia unei idei, a unei *anumite* idei despre om.

Vorbind despre „narațiunea pentru care am cea mai mare afecțiune" și despre felul cum s-a născut ea, Faulkner exclude ideea unei *deliberări* sau a unei performanțe de ordin tehnic. Totul s-a născut dintr-o întrebare care a început să-l neliniștească și care s-a radicalizat, ajungînd la forme de o acuitate extremă :

„Cartea a început ca o relatare, o istorisire fără nici o acțiune, despre niște copii care sînt trimiși de acasă în timpul înmormîntării bunicii lor. Ei sînt prea mici ca să li se spună ce se petrece și din întîmplare asistă, în timpul jocurilor lor de copii, la lugubarul moment al scoaterii cadavrului din casă etc. *și atunci mi-a trecut prin minte să văd ce aș putea scoate din ideea inocenței oarbe* (s.n.), preocupată numai de sine, personificată de către copii, dacă unul din acești copii ar fi cu adevărat inocent, adică, ar fi un înapoiat. Așa s-a născut, tipul copilului înapoiat și după aceea m-a preocupat foarte mult care sînt relațiile celui handicapat cu lumea din care face parte dar în care nu va reuși niciodată să se descurce *și unde va avea el să găsească dragostea, ajutorul care să-l poată proteja în inocența lui* (s.n.)... Apoi s-a simțit nevoia unui protagonist, a cuiva care să spună povestea, așa că a apărut și Quentin (...) Așa că am relatat ce a simțit înapoiatul în acea zi și totul era de neînțeles, nici eu n-aș fi putut spune ce se întîmplă, *așa că a trebuit să scriu un alt articol* (s.n.). Apoi am hotărît să-l las pe Quentin să (...) Apoi a trebuit să existe un contrapunct (...) Așa a crescut cartea. Adică, am scris aceeași povestire de patru ori. Nici una din ele nu era cum trebuie..."

Tot întrebîndu-mă asupra condiției distincte a operei, ajung să observ că în spațiul ei, misterios specific, există

o anumită *relativizare* a marilor categorii, o domesticire a extremelor, o „pierdere" de un grad-două ce intervine în actualizarea superlativelor. Idealitatea (unui personaj, a unei situații etc.) nu e *chiar* idealitate, sublimul nu e *chiar* sublim, ceva „se petrece" cu el, varianta sa *practică* nu prea mai seamănă cu cea teoretică ; oribilul nu e *chiar* ce știm că este, atrocele suferă și el o relativizare.

Idealitatea lui Hamlet și caracterul monstruos al lui Macbeth, ca să iau două extreme, nu sînt chiar „idealitate" și „monstruos", ceva ce petrece cu amîndouă categoriile semnalate, survine o *abatere* al cărei unghi măsoară genialitatea creației. Are loc o modificare a înțelesului lor clasic și această modificare explică impresia de mare profunzime, ea este cea care ne conduce la starea de uimire îngîndurată în receptarea operei lui Shakespeare.

În filmele lui Fellini se observă limpede acțiunea acestei puteri modificatoare. În *Amarcord*, de pildă, se produce o „fellinizare" a categoriei *atrocelui*, o ciudată îmblînzire a grotescului pe măsură ce avansăm în „timpul" operei, o liricizare paradoxală a ceea ce părea menit doar să producă repulsie sau să înspăimînte.

Există o zonă a intimității sale pe care scriitorul (sau criticul, totuna e) ezită s-o încredințeze tiparului, nu știu dacă pe drept, pe nedrept, nu știu dacă e vorba de o prejudecată restrictivă, recomandabil să fie înlăturată, sau de o rezervă perfect întemeiată, un bun instinct menit să ocrotească spațiul normal literar, cadrul necesar de pudoare și de solemnitate al scrisului său, să asigure distanța cuvenită între literatură (critică) și public. Un public căruia „nu trebuie" să i se spună chiar totul, pentru că nu totul, din ce aparține intimității scriitorului, îl interesează ; sau nu totul îl privește. Încă o dată : nu știu. Nu știu dacă „otrăvurile" lui Sainte-Beuve, destinate postumității, ar fi fost sau nu la locul lor în articolele sale critice, supuse recepției publice imediate.

Soarta celor contemporani cu titanii literaturii, soarta postumă ai celor egali cu titanii, poate ceva mai puțin

Scanned with OKEN Scanner

norocoși decît ei, ce extraordinară temă *critică*, în definitiv *totul* poate porni de aici, tot ce gîndim despre literatură, despre glorie, despre timp, despre destin, chiar și despre om și natura sa, despre „lume" și despre spectacolul ei, despre neprevăzut. Macedonski, contemporanul lui Eminescu. Marlowe, contemporanul lui Shakespeare. Turgheniev, contemporanul lui Tolstoi. Scedrin, contemporanul (și adversaul) lui Dostoievski.

S-a nimerit să văd o zi după alta un Marlowe (*Eduard II*) și un Shakespeare (*Hamlet*), născuți cam în același timp, cel dintîi ucis în împrejurări tenebroase la 29 de ani, puțin după ce scrisese tragedia istorică de care vorbesc. *Eduard II* este o creație grandioasă, epuizînd superlativele zguduirii și ale entuziasmului, simți un fel de jenă să-i pui ceva *deasupra*, fie și ceva de Shakespeare. Asiști în ea la ceea ce s-ar putea numi fără exagerare nașterea omului *ca om*, la desprinderea sa chinuitoare, plină de elemente încă impure, pînă la stridență, din haosul, din magma clocotitoare a sălbăticiei și primitivității, sub ochii tăi încep să apară, din zgomot, furie și nebunie *primele criterii* umane, chipul uman sub înfățișarea eroului, a lui Eduard, vicios, pervers, inimaginabil de nehotărît, crud, setos de putere, probabil nebun : simți totuși cum mijesc în el zorii omului, criteriul justiției umane, într-un climat sîngeros, încins de aburii fierbinți ai patimei și ai demenței.

Două sînt punctele „slabe" ale acestui climat, altfel compact, punctele care *cedează* la asalturile umanului, ale vulnerabilității și precarității umanului. Eduard are *un prieten* și Eduard este neobișnuit de vulnerabil *la suferință*. Trebuie adăugat foarte repede, pentru a nu crede că sentimentele sale bat spre idealitate, că : 1) prietenul nu prea merită prietenia, Eduard se iluzionează jalnic, 2) vulnerabilitatea sa se manifestă și atinge paroxismul întîi de toate în fața *propriei sale suferințe*, este o sensibilitate acut egoistă. Și totuși de prietenie și de sensibilitate e vorba, oricît de imperfecte și una și cealaltă.

Tragedia genezei *omului* este cutremurătoare la contemporanul lui Shakespeare, azi aproape uitat, oricum trecut pe un plan secundar, un plan de „istorie" literară. Contemporanul lui Shakespeare nu prea mai este citit,

nici jucat pe marile scene ale lumii. Shakespeare l-a trecut în umbră, s-ar zice, dar n-ar fi adevărat ce s-ar zice ; și se zice. Graba, superficialitatea, prostia și răutatea oamenilor l-au trecut în umbră. Oamenii vor să „simplifice" ceea ce li se pare a fi prea complicat, prea bogat, prea divers, obositor de complicat și divers. Lor (nouă !) le „ajunge" marele Will, nu mai au nevoie de contemporanul și de egalul său, se mulțumesc să admită că, desigur, a avut premergători pe care i-a „depășit". Există totuși în *Eduard II* scene pe care Shakespeare nu le-a scris niciodată, de exemplu scena *torturii* lui Eduard, a torturii sale *fizice* de către oamenii adversarului său ; sau scena torturii sale *morale*, cînd este silit să cedeze *de bunăvoie* (ca expresie a propriei sale alegeri) coroana Angliei ; cînd imploră să-i fie lăsată *încă o zi*, o zi numai, coroana de rege și asta înseamnă altceva : coroana „de om" ; sau o zi *de viață*, o zi *de trăit*. Dacă ar fi să vedem în această piesă doar tulburătoarea corespondență a piesei lui Ionescu *Regele moare*, o anticipare incredibil de actuală a categoriei existențialului, încă ar fi prea de ajuns. Sînt lucruri aici pe care Shakespeare nu numai că nu le-a scris (cum se zice, cu prostească ușurință) „mai bine", dar nu le-a scris deloc și nici nu s-a gîndit că merită să fie scrise...

Iată ce se poate ascunde sub noțiunea banală, liniștitoare : „un contemporan al lui...", un „precursor", o „figură", nu-i așa, interesantă a epocii...

Ceea ce distinge pe „cei mari" de cei parcă mai puțin mari dintre autorii de seamă este, mai în toate cazurile, impresia de „relaxare" morală pe care ne-o dau cei din urmă, absentă cu desăvîrșire, la modul absolut, din opera celor dintîi. Rigoarea criteriului moral, lipsa oricărei destinderi în aplicarea sa, lipsa oricărei confuzii între înțelegerea deplină a naturii umane și toleranța nediferențiată în fața ei, lipsa oricărei ambiguități de ordin moral pe un teren care este al tuturor celorlalte ambiguități, caracterizează supremele opere, acționînd ca un fel de fatalitate a lor, lăuntrică, inalienabilă. Este ceea ce distinge pe Faulkner – de cine să zic ? – de Hemingway sau de Thomas Wolfe. Pe Tolstoi de Gorki. Pe Eminescu de Ion Barbu

Scanned with OKEN Scanner

sau de Arghezi. Pe Thomas Mann de fratele său mai vîrstnic, aparent mai mult decît el o natură „etică". Pe Dostoievski de eminenți dostoievskieni. Pe Rebreanu, aparent „impasibil", de mult mai activ-pasionalul (în plan etic) Camil Petrescu.

Altitudinea și „necruțarea", puritatea și rigoarea celor mari nu cedează pe măsură ce coboară mai „jos", mai „adînc" în acțiunea lor investigativă asupra naturii umane, ci se afirmă, pe aceste trepte descendente, pline de pericole, ispitind la compromisuri și la echivocuri, cu și mai multă putere. Shakespeare, Dante, Cervantes, Tolstoi, Eminescu nu-și murdăresc „mîinile" niciodată.

Senzația ciudată, de fericire și durere (pentru că semnalează ceva neînchipuit de *prezent* care, încet, *se depărtează*) pe care ți-o dă brusca ivire în apropiere, undeva lîngă tine — ai putea parcă să întinzi mîna și să atingi, dar o întinzi zadarnic — a veritabilei grandori, a spiritului de geniu întruchipat terestru, aici și acum. Exemplul cel mai la îndemînă sînt cele cîteva pagini din jurnalul intim al lui Lev Tolstoi, anii 50—60, în care apar realități atît de familiare nouă, cititorilor săi din România, numite firesc, buimăcitor de firesc : Bîrlad, Rîmnicu-Sărat, Buzău, București, amintirea unor petreceri ofițerești urmate de tolstoienele, inutile, remușcări, promisiuni de redresare morală etc. Tot acolo, dacă-mi amintesc bine, sînt douăzeci și cinci de ani de cînd paginile acestea mi-au căzut sub ochi, oprind timpul în loc, într-o zi pustie, de vară toridă, fericitoare, la Biblioteca Academiei unde, atît de mîndru de mine însumi și de încrezător în viață, mă duceam să citesc multe ore în șir, ce aveau să dea alt gust, mai nobil, ceasurilor de noapte petrecute și de mine, în tovărășia prietenilor, a lui N. Labiș, prin Bucureștiul anilor 50—60, doar cu un veac mai tîrziu — tot acolo, așadar, am dat peste o formulare a lui Tolstoi, în treacăt zvîrlită, privind caracterul specific al vieții românești : *amestec de farmec și de tristețe.*

Eminescu avea să confirme extraordinar de exact cuvintele aruncate în grabă de Tolstoi, în jurnal.

Îmi amintesc de ele citind luminos pătrunzătoarele pagini scrise de Edgar Papu despre Mateiu Caragiale, unde se aplică mediului de București aceeași formulă, ușor modificată : voluptate și tristețe. „Mateiu Caragiale știe să înalțe voluptatea la un lirism vibrant al plăcerilor. Bucureștiul se află, însă, numai la porțile Orientului. În ceremonialul sau în ritualul oriental al plăcerilor, bucureștenii sînt atinși și de-o aripă boreală. Intervine, adică, și o tristețe, care pătează voluptarea, o vede coborîtă la treapta ei aspiritutală (...) Revenind la amintita dualitate dramatică, o putem transpune și în termeni stilistici. Noi am prezentat-o ca pe o oscilare între voluptate și tristețe, fenomen ce definește caracterologic și un anumit București. Dar același fenomen se mai poate exprima și sub chipul dualității romantism-naturalism. Este o constatare a cărei valabilitate se extinde și ea asupra capitalei valahe" *(Mateiu Caragiale și structura excepției).*

Nu știu dacă Edgar Papu și-a amintit cînd a scris această pagină de observația lui Tolstoi asupra spiritului românesc, probabil că nu și-a amintit. În zilele bucureștene de vară îmi năvălește în minte un Tolstoi — tînăr, pregătindu-se pentru *Război și pace*. Astfel de „corespondențe" sînt pline de realitate și ni se impun.

A nu „traduce" în termeni logici obscuritățile textului literar, *sensurile* dealtfel imposibil de tălmăcit ca atare fără pericolul simplificării, ci a cuprinde *cu totul* sau mai bine zis a *rescrie* textul de la nivelul unei intuiții globale, nu mai coborît decît treapta de generalizare de el însuși atinsă.

Întrevăd în felul următor dubla funcție a criticii : ea trebuie să fixeze latura matură, clasică, așezată, rezistentă a scriitorilor *noi*, pentru a demonstra înscrierea lor, de pe acum, în spațiul ferm al valorii constituite — și în același timp să se comporte într-un mod cît mai diferit față de scriitorii *vechi*, față de clasici, adică să-i de-clasicizeze, redîndu-le noutatea crudă și tinerețea neașezată. Celor dintîi critica trebuie să le dovedească valoarea, celor din urmă — actualitatea. Critica face aceasta ascultînd de apelul lăuntric lansat spre ea de cele două categorii de scriitori, ascultînd glasul *necesității* pornit din

Scanned with OKEN Scanner

adîncul fiecăreia. Scriitorilor noi nu mai trebuie să le dovedim „actualitatea", nici celor vechi — „valoarea".

Iată însă ce se întîmplă : pe drumul realizării acestei duble meniri repede apar pericolele fiecărui mod semnalat, care falsifică acest mod, pînă ce-l preface în parodia sa. „Întinerirea" clasicilor e adesea concepută de cercetători și de critici în felul unei operații estetice, al unei chirurgii de ajustare, al unui tratament chimic, cărora le urmează un rezultat spectaculos și lipsit de durată, inconsistent ; pentru o clipă ridurile vechimii sînt îndepărtate, fața veche pare regenerată, pentru ca, imediat după aceea sau aproape imediat să-și reia vechea înfățișare, doar puțin mai „urîtă" decît fusese puțin înainte, în faza ce a premers artificialul tratament.

Asta în privința celor vechi. Dar în privința celor noi ? Și aici tendința este să se substituie un tratament artificial adevăratei realizări a sentimentului de valoare. Prea repede clasicizați, noii scriitori nu devin prin aceasta mai „vechi", ci dimpotrivă încep să-și reveleze în ritm accelerat necoapta adolescență, încep să semene unor copii bătrîni. După ce s-au făcut eforturi de clasicizare, adică de îmbătrînire artificială, proaspeții clasici, recitiți în faza îndată consecutivă, dau la iveală ceva neformat, ceva stîngaci, o imaturitate țipătoare, o „copilărie" inadecvată vîrstei lor clasice, dobîndite printr-o accelerare forțată a timpului real.

Este o mare deosebire între adevărata poezie și poezia „cerebrală" sau „conceptuală" ostracizată de Hegel și Croce, iar în critica noastră de E. Lovinescu și G. Călinescu. E. Lovinescu suspecta de *cerebralitate* lirica profundă a lui Al. Philippide. Scriind despre acest poet, am spus că ne face să-i descoperim *gîndurile* și mai puțin *gîndirea*, ceea ce n-ar fi justificat rezerva marelui critic.

Cred că observația se poate extinde asupra literaturii — și chiar a criticii ; în ce are ea mai substanțial și poate mai puțin trecător și critica ne întreține cu *gînduri*, nu numai cu afirmarea unei *gîndiri* privind opera, ceea ce ar prezenta planul ei circumstanțial, secundar,

planul de susținere. Gîndirea în literatură, în critică, este un context al gîndului, o centură de susținere, împiedicînd alunecarea în hazardul necontrolabil al „lăuntricului", dar nu e mai mult decît atît ; e foarte mult dar e departe de a fi totul ; sau esențialul. În marile creații, există și gîndire și gînduri, un strat de suprafață coerentă și altul țesut din gînduri, gînduri, care adesea îl contrazice — subtil sau exploziv — pe cel dintîi.

Și în critică se întîmplă la fel și cei care ne dau sentimentul palpabil de a fi „mari" aici sînt — precum în critica românească un E. Lovinescu, un G. Ibrăileanu — în critica lumii un De Sanctis, un Sainte-Beuve, un Bielinski, un Charles du Bos — cei ce lasă să le presimți „gîndul", sau să te lovești de-a dreptul de el și să nu-l părăsești decît tîrziu, cînd și-a epuizat forța latentă. Ești, cum se zice, *într-un gînd* cu ei, cum ești și rămîi — multă vreme — cu planul profund al creației însăși.

„Pe cînd gîndirea este o expresie numai a intelectului, gîndul apare ca un exponent integral al conștiinței, în care intră și afectul, laolaltă cu toată suita sa de intuiții satelite. Adesea, chiar în diferitele locuțiuni și sintagme, unde se cuprinde această din urmă noțiune, sensul său se arată a fi cu precădere afectiv și îndeobște intuitiv. Sub un alt unghi de vedere, omul își stăpînește și își guvernează *gîndirea*, dar se află dominat de *gîndul* sau de *gîndurile* sale. Această nouă perspectivă a distincției dintre ele se reduce, în fond, la cea dintîi. Față de componentele voit reflectate dintr-însul, omul întreține o atitudine activă, pe cînd față de cele integral existențiale, el aplică o atitudine, n-am spune pasivă, ci acceptată ca atare, în felul cum ar primi un dat natural al său (...) Eminescu le cuprinde pe amîndouă, dar, cum era și firesc, el face să predomine *covîrșitor* (s.n.) ultima din ele". [1]

Marile opere nu sînt niciodată „elevate" la modul unilateral și debil, cum și le închipuie cei ce le respectă fără să le fi văzut la față, cu adevărata lor înfățișare adesea

---

[1] Edgar Papu *Din clasicii noștri*, pg. 110.

Scanned with OKEN Scanner

de o diformitate pregnantă ; așa și le închipuie cei ce le divinizează fără să le cunoască și cei ce nu le cunosc de teama nemărturisită că se vor plictisi în preajma lor. Atita elevație, desigur, sperie. Dar adevărul e, cum bine știm, altul. Gluma cea mai trivială și gîndul cel mai înalt, directitatea vorbirii celei mai deșănțate și noblețea celei mai ascetice meditații merg împreună, fără a se stînjeni, la Shakespeare. Destule capitole din Dostoievski sînt curată bufonerie. Ca să nu mai vorbim de Rabelais, nici de Cervantes, nici de Swift ; de Melville, de Gogol ; de răsfățul subtil-trivial al unor pagini (cine și-ar închipui ?) din Thomas Mann. Proust : un rafinat bîrfitor ; care, tot clevetind, atinge sublimul și pragul mistic al reflecției. În *Faust* se pot găsi lucruri defel pretențioase, voios terestre, petrecăreții cei mai nebădăioși, de pildă, ar avea surpriza să descopere că li se face dreptate : „Astăzi vreau să-mi uit necazul ! / Slobod sunt, vorbesc deschis : / Cheful, cîntecul și hazul, —/ Camarazi la toartă mi-s / Și-astfel beau ! să-mi beau amarul ! / Hai, noroc ! Goliți paharul ! / N-așteptați să vă mai chem ! / Asta-i viața, deci să bem" și așa mai departe (în românește de Șt. Aug. Doinaș).

Nota „frigidă" nu e la locul ei în reprezentarea pe care ne-o facem în privința operelor fundamentale, bogate și surprinzătoare ca viața însăși ; încă mai bogate și mai surprinzătoare ; mai *libere* decît viața care nu e niciodată în întregime liberă. Spiritul uman își îngăduie doar în artă să-și valorifice *toate* virtualitățile ; să fie pe de-a-ntregul liber : liber pînă la capăt, pînă la nepăsare.

Distribuitorii de verdicte : aceasta este poezie și aceasta *nu este* își pun ei oare în mod serios problema vreunui criteriu sigur, știu să ne spună de ce s-au înșelat, totuși, premergătorii lor la fel infatuați din deceniile și secolele trecute, știu ei să ne explice omenește această bizarerie, această comedie veșnic substituibilă, gata să renască în fiecare epocă literară nu sub aspectul unei comedii ce-și asumă condiția ci, mereu, ca o dramă puternică și majoră, cu eroi nobili și curajoși, ale căror replici

Scanned with OKEN Scanner

precise, înalte, majestuoase ar trebui încă și încă o dată să miște în spre progres și modernitate conștiința temătoare, conștiința sceptică a contemporanilor ? Dacă ar ști să ne spună cum stau lucrurile și de ce se cuvine ca de fiecare dată să fie luate de la capăt, tot acest joc repetat al infailibilității, această dramă bătînd spre comedie a opiniei suverane, necercetate de îndoială, și-ar afla cel puțin o justificare psihologică, devenind, oricum, interesantă.

In paranteză fie spus, un spirit eminamente *categoric*, viu înclinat spre absoluturi și absolutizări, precum Camil Petrescu, se arăta în această privință mai sceptic decît profesioniștii ei înșiși ai unui liberalism estetic, ai unui dubiu teoretic ce ar trebui să stea la temelia unei îndeletniciri prin excelență relativiste și relativizante, precum critica literară. Iată-l intervenind în polemica dintre poezia „nouă" și criticii *Vieții Românești* atașați valorilor vechi, stabile, cu propoziții de un bun gust inatacabil, oricît ar fi progresat de atunci, cum progresase mereu și pînă atunci, conștiința distincției dintre poezie și non-poezie [1].

„Lăsînd gluma la o parte trebuie să constatăm încă o dată, cît de gravă și delicată în același timp e chestiunea criteriului în artă. Cît de greu de găsit e acel magic cîntar, care să măsoare sigur și temeinic valoarea operei de artă și să ne spună ce e temeinic și durabil și ce e numai atrăgător și trecător. De mai bine de două mii de ani, cheia aceasta filosofală e căutată de cohorte de îndrăgiți ai frumosului, cînd cu răbdare și meditație profundă, cînd cu înfiăcărare și elocvență năvălitoare, și nimeni n-a dat de ea. S-au scris tratate cît să umpli biblioteci întregi, s-au înființat academii destule și destule autorități, și atîți critici mari au avut faima lor. Dar tratatele au mucezit uitate, academiile, cu premii cu tot, au devenit, în toate țările, adevărate aziluri și „competențele", după ce au ars și au încălzit în jurul lor ca niște aștri, au apus de cele mai multe ori, tîrîndu-și după ele și sateliții. Succesele și gloria poeților se conduc după legi atît de capricioase

---

[1] *„Poezia nouă" și criticii noștri* text inedit prezentat de E. Țarălungă, România literară 44/1978.

Scanned with OKEN Scanner

că nu mai știe nimeni ce să creadă. Răsar, strălucesc și dispar și cîte unele reapar din nou, cu o strălucire tot mai mare, de cele mai multe ori brusc și inexplicabil (...) Știința omenească a stabilit legile după care apar, strălucesc, dispar și reapar tîrziu cometele. Ea nu poate stabili nici măcar o regulă aproximativă după care apar, strălucesc și dispar astrele literare."

Atîta doar : că regula aceasta *aproximativă* continuă să fie — și nu s-ar putea altfel — tema profundă a oricărei meditații asupra actului literar. În afara acestei căutări, poate zadarnice, critica literară nu se justifică ; să căutăm, deci, mai departe, *criteriul.*

În căutarea numitorului comun al operelor fundamentale trebuie înlăturată de la început suspiciunea ne-diferențierii, pentru că în cazul lor — și numai al lor — problema aceasta *nu* se pune, așa cum, desigur, se pune în cazul literaturii „obișnuite", marcate de grija originalității, ca de un factor decisiv al existenței sale însăși în planul estetic. Operele fundamentale „seamănă" prin obsesiile lor, diferențiindu-se, de la sine, în toate celelalte direcții, fiind produsul unei genialități singulare, organice, fără asemănare cu ceea ce a mai produs istoria speței umane. Miracolul tocmai acesta este, că indivizi de o specificitate umană absolută, vorbesc în numele întregii speței, alcătuind *conștiința* ei și dovedindu-i profunda unitate în ciuda tuturor deosebirilor posibile. Anticii greci și cei orientali, oamenii Renașterii și cei ai epocii moderne, cei mai de seamă dintre cei vechi și marii contemporani cu opera încă în curs de desfășurare *vorbesc*, s-ar zice, despre cam aceleași lucruri, astfel că, urmărindu-i, ne putem face o „idee" despre esențial, despre problema omului, despre conformația caracteristică, ireductibilă, eternă, a conștiinței sale și despre puterea extraordinar de fecundă a acestei conștiințe : prin care omul a devenit cu adevărat om, prin care el, încă, există ca om.

Despre acel „ceva" care asigură continuitatea omului în lume ; despre ceea ce împiedică dezagregarea omului ca om, a vieții ca viață umană.

Scanned with OKEN Scanner

Meditația spre care „alunecă" în cele din urmă Dostoievski este esențial înrudită cu aceea produsă de teatrul lui Ibsen, așa cum acesta din urmă este obsedat, pînă la urmă, de tema, de temele lui Shakespeare, ale tragicilor francezi, ale tragicilor greci. La unul ca și la celălalt, la unii ca și la ceilalți, impresia fundamentală, citindu-i, este că asiști, de la început și apoi din ce în ce mai mult, pînă la sfîrșit, la o *desgolire a conștiinței* umane. Tot ce se întîmplă privește direct conștiința, toate întîmplările se orientează repede spre însuși centrul ei. Încercînd să vorbești, să zicem, despre teatrul lui Ibsen, lăsînd deoparte tot ce-i este prea specific și, într-un fel, secundar, încercînd să-l rezumi în cîteva propoziții care-i dezvăluie mai exact și fără exces de nuanțe „conținutul", îți dai seama că vorbești, implicit, nu numai despre Ibsen, dar și despre Cehov, despre Shakespeare, despre Dostoievski, despre tragicii greci, despre toți — sau aproape toți — cei mari ; în absența acestor propoziții revelatoare, am fi în situația de a ignora, în ceea ce privește omul și condiția umană, cam tot ce nu trebuie ignorat. Aceste cîteva propoziții, luînd ca punct de pornire teatrul lui Ibsen, ar trebui să dea indicații asupra raportului dintre natura umană și conștiința umană, dintre libertate și dogmă (morală, religioasă, politică), dintre individualitatea nelimitat umană și destinul uman, dintre „viață" și „principiu", dintre umana sete de „viață" și la fel de umana sete de „principii" ideale.

Este caracteristică operelor mari absolutizarea acestui tip de „conflict", susținerea egal de profundă, egal de pasionată, egal de partizană, a termenilor opuși ai „conflictului", îndreptățirea fiecăruia, *umanizarea* extremă a fiecăruia și — deopotrivă — *idealizarea* extremă a fiecăruia, încît în locul unei opțiuni unilaterale (incluzînd riscul mediocrității și al banalității) avem reprezentarea, numai de foarte sus vizibilă, a întregii *scene* umane, scena pe care „se joacă" de totdeauna marea dramă a omului care nu-și refuză condiția.

Un joc etern captivant în care cumpăna înclină într-o direcție și în cealaltă cu egală putere ; pare a se înclina numai într-o parte sau în cealaltă, opusă, încît nu vezi ce

Scanned with OKEN Scanner

ar mai putea interveni, dar iată că intervine, echilibrul este din nou o clipă restabilit, apoi se deteriorează iar, în favoarea de astă dată a celuilalt termen (simplificînd : „dogma" și „viața"), restabilindu-se prin aruncarea în balanță, de o parte sau de cealaltă, a noilor întîmplări, a noilor revelații, de o pondere încă și mai mare, sugerînd, pînă la sfîrșit, că încheierea jocului e doar temporară, doar relativă, doar convențională ; regenerarea problemei, re-deschiderea procesului sînt oricînd cu putință.

Procesul nu se clasează, părțile implicate vor avea mereu ceva de spus. Clasarea procesului în favoarea uneia din părți ar semnifica, dacă ne gîndim bine, sfîrșitul omului, încheierea ciclului ontologic uman. Cîtă vreme nu pare a fi exclusă apariția unor opere capabile să ia totul de la capăt, opere pline de energia marilor începuturi absolute, viața de zi a lumii continuă. Aceste opere semnalează că nu e încă tîrziu, prea tîrziu.

Omul „normal" nu are conștiința morții și nu „realizează" că va muri ; nici moartea altora nu-l tulbură prea tare. Scriitorul adevărat are această conștiință și această tresărire și — iată — poate că și acest lucru îl deosebește de ceilalți, în mai mare măsură decît vocația scrisului, „talentul" pe care adesea îl găsești, necristalizat în opere, la foarte mulți. Tînărul și omul matur sănătos nu se gîndesc niciodată la moarte ; poate și pentru că nu au tot atît ca și scriitorul adevărat sentimentul plin și îmbătător al „vieții". La treizeci de ani — și încă mai devreme — Tolstoi, Thomas Mann, Kafka, Rebreanu, Malraux sînt capabili să dea imagini ale morții de asemenea anvergură încît e greu să gîndești că ar fi făcut-o dacă moartea n-ar fi fost de pe atunci pentru ei o experiență esențială, copleșitoare ; pe care nici unul din semenii lor, în timp, n-au cunoscut-o și n-ar fi fost „normal" s-o cunoască. E între ei și ceilalți o falie de adîncimi ametitoare. Doar în acest punct ; poate că în altele, nu. Deosebirea între Eminescu și un alt tînăr bărbat de treizeci de ani nu este, în primul rînd, de natură literară ; primul a scris : timpul crește-n urma mea, mă-ntunec ; al doilea nu se deosebește de el

Scanned with OKEN Scanner

prin faptul că, avînd același sentiment (al timpului devastator etc.), nu știe să-l „exprime" atît de bine ca Eminescu ; deosebirea e mai ales în faptul că cel de al doilea nu are acest sentiment. Avîndu-l l-ar „exprima" altfel decît marele poet, însă nu neapărat mai puțin bine, mai puțin exact. Să tragem concluzia că poetul vorbește *numai* în numele său, vorbește despre lucruri necaracteristice și pentru cel de al doilea ? Comunicarea între ei n-ar fi atunci posibilă ; dar iată că este posibilă : cine nu e zguduit de versul eminescian citat mai înainte ? Vorbind despre sine, poetul vorbește în numele genului uman în totalitatea sa, de aceea poate fi înțeles și atunci cînd, la nivelul fiecărui individ în parte, experiențele sale (înainte de toate experiența și conștiința morții) nu sînt împărtășite, nu sînt „cunoscute" celorlalți. Nu credeam să-nvăț a muri vreodată — mai spune poetul ; el este ceea ce este pentru că *a învățat* aceasta, deși nu credea că va ajunge, vreodată, aici.

E ca și cum ar spune : nu credeam că voi ajunge vreodată să fiu Eminescu, să fiu ceea ce sînt.

Conștiința morții nu e mai puțin vie în Tolstoi cel de la treizeci de ani decît în Tolstoi de la șaizeci, de la șaptezeci și optzeci. Marile scene ale morții bărînului Bolkonski și ale tînărului Bolkonski sînt la fel de „autentic" simțite ca și aceea a morții lui Ivan Ilici ; o deosebire există, e însă una de atitudine ; nu ține de puterea reprezentării. Nu e vorba, în nuvela de bătrînețe, de o cu totul alta, de o *nouă* experiență ; aceeași este, în care Tolstoi se instalase încă din tinerețe. Pentru că de pe atunci el era Tolstoi, exact în aceeași măsură.

Stările de spirit din *Plumb* de G. Bacovia sînt ale unui tînăr de 20—30 de ani ? Doar în măsura în care acest tînăr n-ar mai fi, în nici un fel, el însuși, ci așa, pe nepregătite, Bacovia.

Valabilitatea *noilor* programe literare, oricît de hazardate în aparență, se poate măsura după interesul pe care ele îl manifestă, dincolo de limbajul nou, adesea șocant, față de *reformularea*, în termeni mai exacți, a *problemei*

literare, după intensitatea privirii aţintite spre un punct geometric suprem, din perspectiva căruia să poată fi mai bine explicată, mai riguros circumscrisă originalitatea actului artistic în sine, după capacitatea de a include noilor definiţii nu doar literatura imediat dependentă de ele, dar, în general, întreaga literatură încă rezistentă, fără determinări stilistice, sau de epocă literară. Definiţiile avangardei, de pildă, sînt bune în măsura în care pot *cuprinde* nu numai produsele avangardei propriu-zise, dar şi pe cele evident pre-avangardiste.

Meditaţia suprarealistă asupra poeziei nu lasă pe dinafară ca *anacronice*, versurile lui Bacovia, să zicem, pe cele mai intens resimţite ca aparţinînd marii poezii :

„Şi parcă dorm pe scînduri ude,
În spate mă izbeşte-un val,
Tresar din somn şi mi se pare
Că n-am tras podul de la mal"

Aceste versuri şi atîtea altele de Bacovia, de Eminescu ş.a. ar ilustra, în chipul cel mai adecvat, unele dintre formulările programatice ale iniţiatorului mişcării suprarealiste, André Breton. Nu este neapărat dovada rezistenţei lor estetice (deşi este şi o astfel de dovadă, din moment ce confruntarea cu un program al *viitorului* poeziei nu le dezavantajează, ci dimpotrivă), dar cu siguranţă este o probă de rezistenţă a programului însuşi, încercare, în fond, de a redefini esenţa însăşi, *punctul suprem* al poeziei : un punct al spiritului în care încetează de a mai fi resimţite ca incompatibile realul şi imaginarul, conştinţa şi inconştientul, viaţa şi moartea.

A vegeta, a nu face „nmic" şi a lenevi în linişte şi în nerăbdare şi nelinişte deopotrivă, a amîna lucrul, a găsi pentru aceasta tot felul de motivări, serioase şi neserioase: munca scriitorului — şi poate numai ea — le integrează şi presupune pe toate. A sta „degeaba" poate fi la fel de necesar cu a lucra efectiv ; a fi steril şi a fi activ, verigi ale aceleiaşi suite dialectice, momente antitetice ale unui proces continuu, fiecare cu rostul său. Un scriitor de vocaţie

Scanned with OKEN Scanner

suferă pentru fiece clipă „pierdută", nu e nevoie să i-o mai reamintim, o simte el însuși mai bine decît cei din jur. Curajul de a fi scriitor este înainte de toate curajul de a accepta — fără pierderea cumpătului și a speranței — momentele neproductive, trecerea „fără rost" a timpului.

„În Franța..." — începe La Bruyère — și desigur nu numai în Franța.

Dar să vedem ce se întîmplă *acolo*, într-un spațiu al spiritului consacrat prin tradiție, un spațiu în care atîtea lucruri complicate și atîtea lucruri nemărturisite au fost ridicate la orgolioasa treaptă a mărturisirii răspicate, *salvate* prin clara elocvență și prin eleganța formulării ; așadar :

„În Franța e nevoie de multă fermitate și de un larg orizont spiritual ca să te lipsești de sarcini și de funcții și să consimți să stai acasă și să nu faci nimic... Lenei celui înțelept nu-i lipsește totuși decît un nume mai bun, iar a medita, a vorbi, a citi și a fi liniștit să fie considerate muncă."

A sta „acasă" ; a consimți la această inferioritate și la blamul provocat de ea ; la neînțelegerea grăbită să se exprime, să judece și să disprețuiască. Moralistul francez cere să se găsească un nume „mai bun" acestei petreceri aparent inutile a timpului și el propune s-o numim : „muncă". Ei bine, nu va fi numită niciodată muncă. Dar și fără să fie numită astfel, justificată public, recunoscută ca profund necesară, această ciudată îndeletnicire, această risipire în gratuitate („să stai acasă și să nu faci nimic" zice La Bruyère calm), care veșnic va tinde să culpabilizeze și să constituie motiv de auto-inculpare, va fi totdeauna marca scriitorului, cea mai apăsătoare — pentru el însuși în primul rînd — dintre îndatoririle sale.

Un contemporan cu Sainte-Beuve (între paranteze fie trecute pricinile supărării sale personale ; drepte sau nu, acestea ne deschid ochii mai bine și mai prompt decît ar face-o supărările altora...) făcea următoarea remarcă în intimitatea unui caiet de însemnări : „Sainte-Beuve îi coboară pe oamenii de litere în fața amatorilor ignoranți".

Scanned with OKEN Scanner

Da, este una dintre ispitele serioase, greu de stăpînit, ale spiritului critic, să dea astfel de spectacole, pe placul celor care detestă literatura și disprețuiesc pe scriitori cu toată sinceritatea și se dau în vînt să asiste la execuții literare, simțindu-se răzbunați, răsplătiți, pentru că spuseseră ei, de multă vreme, că toate astea sînt prostii.

Într-o *demonologie* a criticii, ispita aceasta ar merita un loc central, tocmai pentru că e greu, aproape imposibil de înfrînt, satisfacerea ei producînd, celui contaminat, clipe de înaltă desfătare. Așa se explică împrejurarea, altfel bizară, că ignoranții de literatură și cei care o refuză din reflex și o detestă, se trezesc a fi, într-o bună zi, pasionați cititori de critică.

Cum se naște „poezia" ? Numai poeții știu și o pot spune în cuvinte precise, ca într-o dare de seamă științifică, în care cuvintele, de-metaforizate, trebuie luate la propriu :

„Un cîntec se naște așa cum se născuse Oedip/ din halucinații și oracole, la o răscruce de asceze și imn — / e piraterie și lună, e ceață, protocol și celebrare" (Ion Caraion).

E, la un loc, neapărat la un loc, fără separări și absențe, toate acestea ; numai în poezie nu se refuză unele celorlalte, acesta e singurul loc în care pot sta laolaltă, fără a se stingheri. Dar despre nașterea poeziei — și despre condiția viabilității ei spirituale, e vorba peste tot unde se vorbește despre caracterul *exemplar* al vieții însăși. Despre ea, tot despre ea e vorba acolo unde nu pare deloc a fi vorba.

„Nu viața ce se teme de moarte păstrîndu-se neîntinată de dezolare, ci aceea care suportă moartea și în ea se conservă, aceea e viața spirituală." Această frază din Hegel, A. E. Baconski o comentează așa : „Nu moartea ci viața pe care o purtăm în noi, necunoscută, mă tulbură. Dă-i fiecăruia, Doamne, nu moartea lui, ci viața lui proprie, pe măsura morții care-l așteaptă."

Și aici tot despre poezie e vorba, în chip esențial, doar pentru că e vorba aparent de altceva, de modul

Scanned with OKEN Scanner

cum *trebuie* viața trăită spre a fi adevărată, viață demnă de om.

Și tot despre *asta* vorbește Eminescu în articolul *Bălcescu și urmașii lui* vorbind, s-ar zice, de cu totul altceva. În această putere a sufletului *etic* eminescian n-ar fi deloc greșit să căutăm definiția adecvată a spiritului poeziei :

„Deși nu mai împărtășim entuziasmul cărții lui Bălcescu pentru ideile, profesate azi de colegii lui de la 1848, deși ne-am încredințat cu durere că chiar aceia, ce azi le reprezintă, nu mai sînt pătrunși și se slujesc numai de dînsele ca de o pîrghie pentru ajungerea unor interese mici, deși știm că dacă inima lui era vie în vremea noastră *prin cartea lui ar fi trecut o suflare rece de ironie* (s.n.) asupra piticilor, care îngînau a împărtăși simțirile unei inimi, pe care n-au știut-o prețui niciodată, totuși entuziasmul lui ca atare ne încălzește căci este sincer, adevărat, energic s-arată cu acea neșovăire de care ne minunăm în caracterele anticității.

Dumnezeu a fost îndurător și l-au luat la sine înainte de a-și vedea visul cu ochii" (s.n.).

Condiția frumuseții este o asimilare, o contopire, o substanțializare, o unificare, o consonanță, o *supunere*, în cele din urmă, față de ceea ce resimțim a fi centrul de vitalitate al operei. Categoria *omogenului* este privilegiată în analizele proustiene ale sentimentului de valoare :

„Un fel de contopire, de unitate transparentă, în care toate lucrurile, pierzîndu-și aspectul lor prim de lucruri, se orînduiesc unele lîngă celelalte într-un fel de ordine, pătrunse de aceeași lumină, văzute unele într-altele, fără ca un singur cuvînt să rămînă în afară" (Proust, *Corespondență).* Despre Flaubert, spune ceva asemănător, descoperind la el „o reverberație monotonă" prin care „tot ce era diferit a fost preschimbat și absorbit."

Nici o atenție la normele „în vigoare" ale capodoperei n-ar trebui să caracterizeze pe autorul unei capodopere ; contemplîndu-le de la distanță, acestea se dovedesc a fi false. Flaubert n-a făcut bine ascultîndu-și prietenii de încredere (pe Louis Bouilhet în primul rînd), comprimînd

Scanned with OKEN Scanner

textul romanelor sale, în numele unui principiu de concentrare, esențializare etc. Descoperirea *primei variante*, neluate în seamă o sută de ani, a arătat că aceasta este superioară, din punctul de vedere al autenticei „modernități" (așa cum este înțeleasă astăzi), celei de a doua variante, mai ascultătoare față de principiul de „precizie" și „verosimilitate" al epocii sale, principiu întruchipat de prieteni autoritari și competenți. Găsesc necesar, în legătură cu această chestiune, să reproduc o pagină din studiul lui Gérard Genette *Tăcerile lui Flaubert* [1], absolut concludent. Poate cu o singură rezervă : cine ne garantează că „modernitatea" zilei de azi nu va fi la rîndul ei judecată cu asprime de cea a zilei de mîine, oarecum în felul cum teoreticianul francez de azi judecă principiile mărginite ale prietenului lui Flaubert, foarte avansate *atunci* și receptate ca atare de Flaubert însuși ?

„Maxime du Camp povestește cum Louis Bouilhet (răspunzător de renunțarea la primul *Saint-Antoine*, în 1849), a obținut de la Flaubert sacrificarea «multor fraze parazite» și a «adaosurile inutile care încetineau acțiunea» ; el citează exemplul jucăriei oferite de Charles copiilor Homais, a cărei descriere ar fi ocupat, conform relatării sale, nu mai puțin de zece pagini. În versiunea Pommier-Leleu abia dacă ocupă o pagină, și nu vedem prea bine de ce suprimarea acestei părți satirico-pitorești (...) i-a adus lui Flaubert un «neprețuit **serviciu**»."

Astfel de „neprețuite servicii", cîtă suspiciune ar trebui să trezească ! Astfel de bune intenții pline de „competență" suverană, ce bine-ar fi fost dacă Flaubert însuși, fidel vocii sale lăuntrice, s-ar fi decis să nu le dea ascultare !

Dar să citim mai departe :

„Docilitatea cu care Flaubert, deși protestînd, accepta cenzura lui Bouilhet, ne apare cu totul ciudată, și efectele acestei castrări sînt astăzi pentru noi cu neputință de evaluat în totalitate. Cel puțin compararea versiunilor romanului *Madame Bovary* ne îngăduie să ne imaginăm ce ar

---

1 G. Genette, *Figuri*, Ed. Univers, pg. 110.

Scanned with OKEN Scanner

fi fost acest roman dacă Flaubert ar fi îndrăznit să se lase în voia tendințelor sale profunde."

„Poate că se vor scandaliza chiar, văzînd cum o problemă estetică e luată atît de în serios, cînd ei privesc arta doar ca un fenomen minor și plăcut, asemeni unor zurgălăi ce însoțesc «gravitatea vieții» și de care ne-am putea ușor lipsi ; ca și cum nimeni n-ar ști ce se ascunde sub această confruntare cu acea «gravitate a vieții». Acești oameni plini de importanță să afle că eu consider arta drept cea mai înaltă îndatorire a vieții, drept activitatea ei metafizică esențială..." (Friedrich Nietzsche).

„Este obiceiul oamenilor de statură măruntă să se înalțe din călcîie. Noi nu avem nevoie să ne sporim statura sau tonul. Dimpotrivă, spiritul critic cel mai riguros este mai profitabil culturii noastre decît orice declamație. Dealtfel nici un alpinist nu urcă țipînd de entuziasm spre înălțimile la care aspiră ; el urcă mai mult aplecat decît superb ; și numai odată ajuns pe vîrfuri, priveliștea limpede și articulară se prezintă ascensionistului ca o recompensă." Aceste fraze măsurate și demne au fost așternute pe temeiul unei adînci, liniștite și liniștitoare încredințări de către Vladimir Streinu într-un eseu al cărui titlu rezumă o problemă care, pe atîția alții, îi încălzește artificial și poate, mai mult decît trebuie : *Valori universale în literatura română.*

Dacă vrem să știm ce este cu noi înșine, mai bine este să privim spre alții, să ne cunoaștem cunoscînd ce se întîmplă în ceilalți, de pildă în cărțile lor. Vom ști ce sîntem după reacțiile pe care ni le provoacă acestea, după „simpatia" involuntară sau după „antipatia" nemotivată aparent, pe care ne-o inspiră împrejurările de acolo, ideile, personajele puse în scenă. Ce credem, de fapt, despre puritate și inocență și, în definitiv, ce sîntem noi înșine în raport cu aceste noțiuni și cît de mult ne irită sau dimpotrivă ne atrage inadecvarea lor la o *realitate* care este cum este — de unde să „știm" altfel decît privind *spre* Alioșa Karamazov, *spre* Mîșkin ? Despre ce credem și ce

Scanned with OKEN Scanner

sîntem în raport cu acțiunea politică, altfel decît privind spre *Demonii*, spre *L'éspoir*, spre *Danton* ?

Cărțile ne revelează nouă înșine cum n-o pot face nici cele mai stăruitoare „introspecții" ; cît de nepăsători, sau de interesați de toate cîte sînt să fie și în virtutea cărora existăm și ne definim.

Luăm act cu surprindere de noi înșine cum *nu* ne-am cunoaște tot întrebîndu-ne cine sîntem, atenți la propriile atitudini — cu o atenție în sine deformatoare.

Atenția îndreptată însă în afară prin mijlocirea lecturii ca mod privilegiat de cunoaștere ne redă libertatea în aceași măsură în care pînda auto-examinării și încercarea de a ne cunoaște privind în oglindă, denaturează *imaginea* pînă la proporții de neînchipuit. Lectura scoate la iveală tot ceea ce ignorăm în noi înșine.

Lucian Blaga spune lucruri pe care discipolii săi „blagieni" și (încă mai ambițioși decît maestrul) *orfici* pur și simplu, pentru că s-au plictisit să fie altfel, nu vor să le asculte, intuind că s-ar anula ascultîndu-le ; ar trebui pedepsiți, ca școlarii arierați, obligați la exercițiul canonic al rescrierii acestor plicticoase, și împovărătoare, pentru ei, precepte :

„Dacă lirica sinceră, directă și pasionată ar fi adevărata poezie, atunci mugetul cerbilor în anumite ceasuri ale toamnei, ar face de prisos toate antologiile" (*Lirica hormonală*, Discobolul, 1945).

André Gide — spirit subtil, dornic de energice simplificări, ca toate spiritele subtile — se înșela considerînd că *Decameronul* lui Boccaccio ilustrează pentru vremea sa și pentru eternitate cazul operei de geniu ivindu-se din totala detașare a artistului față de tragediile lumii în care trăiește : „În zilele noastre pereții sînt mai subțiri, dar mă îndoiesc că avem de ce ne felicita (...) Ciuma făcea prăpăd în Florența și fiecare zi aducea noi pricini de îndoliere, pe cînd Boccaccio își scria *Decameronul*". Vitalita-

Scanned with OKEN Scanner

tea neliniştitoare, frenezia de ajuns de sumbră a *Decameronului* nu sînt fără legătură cu atotputernicia şi necruţarea morţii care secera în Florenţa şi Boccaccio n-ar fi fost un mai adînc şi mai pasionat om al timpului său şi al tuturor timpurilor dacă s-ar fi decis să descrie cu vibrantă compasiune nişte cazuri de ciumă.

A-i deplînge indiferenţa şi a-l certa pentru ea ori dimpotrivă a scoate din ea un motiv de exaltare, o explicaţie a geniului său, este frivol şi meschin : erori simetrice născute din aceeaşi neînţelegere, din aceeaşi oboseală a spiritului.

La fel de greşit ar fi totuşi, ca, din meditaţia pe marginea marilor opere ale trecutului, să extragem o normă „ideală" a raportului dintre artă şi realitate, o concluzie generală şi obligatorie pentru artiştii de astăzi. Norme de acest fel, întemeiate pe sănătoasa, prea sănătoasa convingere că nimic nu e nou sub soare, nu există ; dovada cea mai bună a inconsistenţei lor este chiar uşurinţa suspectă cu care ne vin de fiecare dată sub condei. Nu trebuie să căutăm exemple bune ; există numai opere bune ; din momentul în care se prefac în exemple, viaţa din ele se stinge.

Literatura bună îşi „exprimă" temele şi cadrul de viaţă nu numai prin supunere la obiect, dar şi prin *sfidarea* obiectului, ca în acest roman al lui D. Obiectul nu este simplu „reprezentat" ci parcă luat cu asalt din mai multe direcţii (contrare) deodată, perforat de un tratament radioactiv, care-i scutură articulaţiile, îl scoate din matca proprie, obligîndu-l să devină altceva decît pare a fi. Obiectul este încontinuu şocat, constrîns să intre în neprevăzutul unui regim convulsiv, ritmat numai în timpi *tari*. Stilul romancierului, reacţie în lanţ, desfăşurîndu-se în viteză accelerată, „salvează" prin străluciri de percepţie, iradieri în fantastic şi fulgerări de condei, imaginea necruţător de exactă a unei vitalităţi zadarnice, a unui curs existenţial încordat fără rost vizibil.

Cînd T.S. Eliot consideră *Hamlet* cea mai „imperfectă" dintre piesele mari ale lui Shakespeare, n-avem impresia de sacrilegiu, impresia că s-ar fi comis un act intolerabil,

Scanned with OKEN Scanner

o necuviință față de memoria sfîntă a unui geniu, și asta nu numai pentru că este T.S. Eliot (deși nici identitatea celui care vorbește nu este neglijabilă, orice s-ar zice !) dar mai cu seamă pentru că observațiile sale critice nu sînt de ordinul unei imputări meschine, ele au, dimpotrivă, o largă și generoasă deschidere în punctul de pornire, care este cel al unei clasicități fundamentale, al unei depline obiectivări a „emoției", aici (spune el) nu îndeajuns stăpînite. Observația sa are darul de a sublinia, de fapt, printr-un accent al detașării foarte energic, marea capacitate, eminamente shakespeariană, a artistului de geniu, de a trăi cu egală intensitate, succesiv și alternativ, în toate personajele sale și de a le legitima pînă la capăt punctul de vedere. Dealtfel, este ea însăși plină de extraordinar interes (în cazul piesei citate) motivarea — prin excepția revelatoare — a *univocității*, a „excesului" de subiectivitate. În sfîrșit, oricum ar sta lucrurile în planul strict al judecății de valoare, observația lui T.S. Eliot — întemeiată sau nu — se integrează într-o viziune generală și bine definită asupra artei, este fecundă și participă în felul cel mai constructiv cu putință la formularea unui criteriu înalt, de vastă cuprindere, capabil să ne situeze, dintr-o dată, în climatul unei discuții esențiale.

Enumerarea „cusururilor" unei opere nu este, în sine, o operație, prea complicată, dacă nu ne dă sentimentul că, dincolo de opera în chestiune și de posibilele ei „defecte", conține ceva revelator, un nucleu viu, incitant, o perspectivă în stare să ne surprindă, să zdruncine inerția, imaginea constituită, să ofere altceva în loc, și, dacă se poate, o valoare mai profundă decît cea demolată, sau cel puțin perspectiva ei.

Am fost obligat (și interesat) să parcurg comentariile critice dedicate lui Rebreanu, cele de ansamblu și cele prilejuite de apariția, în timp, a cărților sale. Admirația mea pentru romancierul de geniu, în opera căruia se face simțită ritmica implacabilă și necruțătoare a destinului, n-a generat nici o reacție de iritare, nici un reflex de crispare, cînd a fost vorba să iau cunoștință de judecățile violent nedrepte formulate de Iorga și Arghezi la adresa lui

Scanned with OKEN Scanner

Rebreanu ; și după cîte știu prozatorul însuși n-a cedat nimic din admirația sa față de marea operă și marea personalitate a celor doi admirabili contestatari, după ce poziția lor s-a făcut cunoscută. Explicația trebuie căutată în caracterul nobil, de o demnitate inflexibilă și generoasă, al autorului *Pădurii spînzuraților*. Dar, poate, în egală măsură în natura textelor critice, semnate de Arghezi și de Iorga ; departe de a fi niște triviale pamflete, cu toată violența lor, afirmau, fiecare, un punct de vedere mai general, perfect legitim, un program ireductibil care n-ar fi putut avea, cu nici un chip, altă înfățișare decît a avut. Intensitatea „eticistă" a refuzului exprimat de Iorga, puritatea intratabilă a principiului „artistic" în articolul lui T. Arghezi, sfrîșesc prin a impune, chiar dacă „judecățile de valoare" pe care le antrenează cu sine s-au dovedit a fi, în cazul operei lui Rebreanu, total inadecvate. În schimb, un articol despre Rebreanu, publicat de Cezar Petrescu în *Gîndirea*, în 1922, mult mai puțin violent, dar de-o platitudine deprimantă, pare expresia unui resentiment posomorît ; „defectele" operei sînt vînate în el cu grabă suspectă, în tonul unei satisfacții de cea mai proastă calitate.

Să nu ne speriem de cuvinte ; criticul literar este un *creator* de valori literare, altfel nu l-am putea deosebi de atîția foarte onorabili oameni de cultură, intelectuali de marcă, posesori de vaste cunoștințe, profesori eminenți. Nu, criticul este altceva ; mai puțin sau mai mult, dar altceva. A deosebi criticul — creator de valori — de criticul *de ambianță*, aducîndu-și loial contribuția la instituirea unui climat necesar, pozitiv, constructiv. Dar, încă o dată, criticul este altceva. Fără a subaprecia, dimpotrivă, libera afirmare a pasiunilor dezinteresate, a gesturilor de opțiune intelectuală, de mare însemnătate în constituirea unui stil de cultură și civilizație literară, trebuie să acceptăm că ele nu se substituie actului critic esențial, săvîrșit mult mai rar și fără altă satisfacție decît aceea datorată sentimentului nedefinit de răspundere față de soarta literaturii și de colaborare de nimeni cerută la configurarea ei.

Cartea *nouă* se naște de obicei nu atît în linia de continuitate a celei *vechi*, ci mai curînd pe ruinele acesteia.

Scanned with OKEN Scanner

Oboseala spirituală inevitabil consecutivă încordării și exaltării impuse de geneza unei opere trebuie să se consume pînă la capăt pentru ca din „golurile" lăsate de ea în urmă să se ivească semnele regenerării, germenele unei creații noi. În evoluția aparent liniștită (pentru ochiul din afară), în succesiunea de creații, trebuie să percepem o realitate mai profundă : o succesiune de aprinderi și stingeri, de momente ale morții și de regenerări. Creatorul poartă cu sine operele deja făcute ca pe un șir de lumi stinse, lumi moarte, care nu-i mai spun nimic ; salvarea este să le „uite" pe cele vechi, spre a continua să dea la iveală altele noi. Moartea și uitarea unora condiționează nașterea celorlalte. Creația care nu „moare" în spiritul autorului ei semnalează, prin chiar acest refuz, că nu s-a *născut* și n-a *trăit* cu adevărat, că n-a fost înzestrată cu sufletul autenticei vieți.

Se poate întîmpla — și se întîmplă asta exact cu scriitorii foarte mari — ca opera, oricît de vastă și de variată, și chiar cu cît este *mai* întinsă și *mai* variată, să fie, într-un fel, dezvoltarea unei singure fraze, a unui singur gînd. Nu trebuie mai multe, e de ajuns unul singur, poate două, dar nu mai mult, care să se impună cu forță ; să străbată toată viața scriitorului, oricît este ea de lungă, întreaga durată a conștiinței sale, să apară mereu, să reapară cînd nu te mai aștepți și nici el nu se mai așteaptă. Da, o singură frază, un singur gînd, dar să fie obsesia unei vieți, și nu a unei vieți ca oricare alta, ci a vieții unui mare creator, el însuși un om cu o psihologie în același timp *reprezentativă* — și *foarte deosebită*, totuși, de a oamenilor comuni (cărora mereu le trece *altceva* prin cap...).

Îmi amintesc mereu de relatarea unei întîlniri dintre poetul Paul Valéry și savantul Albert Einstein. Valéry era grozav de curios — și cine n-ar fi fost la fel de curios ? — să afle *cum lucrează* genialul *Einstein*. Are un caiet în care-și notează „ideile", pe masură ce-i vin ? Omul de geniu a răspuns ceva de genul următor : idei, care idei ? Lui i-a venit toată viața o singură idee, poate încă una, și

Scanned with OKEN Scanner

după aceea nimic, şi i-a trebuit o viaţă întreagă ca s-o „noteze", să o dezvolte. Marele poet a rămas la început surprins, după aceea a înţeles — era, dealtfel, unul din cei foarte puţini chemaţi să înţeleagă.

Iar Bergson, filosoful contemporan amîndurora, spune cam tot aşa, fără să ştie, probabil, de răspunsul lui Einstein şi de uimirea lui Valéry, urmată de „înţelegerea" de către el a răspunsului.

Rugat să rezume în două-trei fraze sistemul său filosofic, Bergson răspunde că dacă ar putea să facă asta n-ar mai fi „scris" sistemul, că tot sistemul este încercarea de a face acest rezumat. În sensul că opera sa filosofică este încercarea de a explica ce-ar fi vrut să spună dacă era în stare s-o sintetizeze în două fraze.

Iar André Gide, contemporan cu toţi trei, spune că pentru a fi „mare" (Gide o spune oarecum ironic...) sau pentru a fi considerat „mare" e absolut necesar ca tot ce-ai făcut să poată fi rezumat într-o formulă-cheie, simplificatoare, fatal, dar memorabilă şi eficientă. Este mai greu de înţeles că şi opera marilor artişti şi a marilor scriitori ar putea fi astfel rezumată, adică ar putea fi socotită o dezvoltare a unei singure „fraze". Mai greu, pentru că scriitorii şi artiştii, spre deosebire de savanţi şi de filosofi, sînt „mari" tocmai datorită extraordinarei bogăţii nerezumabile a impresiilor despre viaţă. Şi totuşi, în cazul lor, lucrurile nu stau altfel.

Senzaţia de varietate şi amplitudine o dă, în cazul lor, însăşi capacitatea cu totul neobişnuită de a-şi trăi *ideea* (fraza !) într-un număr aproape infinit de variante, care o prelungesc, o dezvoltă, o afirmă, o neagă, din nou o afirmă, iarăşi o neagă, o pun într-o diversitate de situaţii, verificîndu-i tăria şi rezistenţa.

Se poate închipui că un Balzac, un Dostoievski, un Tolstoi n-au făcut, de-a lungul uriaşei lor opere, decît să dea consistenţă, varietate şi adîncime unui singur gînd obsedant ? Nu numai că se poate, dar trebuie să vedem în această posibilitate un fel de autorizare, un fel de condiţie secretă a însăşi grandorii lor.

Scanned with OKEN Scanner

Am la îndemînă, în timp ce reflectez la aceste *teme*, un text care încearcă, într-un fel plauzibil, să sintetizeze „gîndul" care l-a obsedat pe Tolstoi în *Moartea lui Ivan Ilici*. În *Convorbirile* sale cu Florin Mugur, Marin Preda spune la un moment dat :

„Cum trăim ? Viaţa poate să se desfăşoare într-un profund întuneric sau într-o uriaşă lumină. Iar cea mai mare pedeapsă şi cea mai mare durere pentru un om este să fie surprins de moarte, să fie lovit de moarte într-un moment cînd conştiinţa lui se află în întuneric, cînd îşi dă seama că nu şi-a trăit viaţa cum trebuie, dar nu mai are timp să trăiască, altfel."

Un singur gînd, o *singură frază !* Cel care formulează fraza, un scriitor care a meditat îndelung asupra „problemei" lui Tolstoi, este, la rîndul său, ispitit să o „dezvolte" într-un şir de alte fraze ; care spun toate acelaşi lucru, nu fac decît să reia în variante propoziţia-cheie, conţinută în citatul de mai înainte :

„Eroul acestei nuvele e un om care s-a lăsat prins într-un vîrtej de lucruri insignifiante, de nimicuri, de stupidităţi de tot soiul, de prejudecăţi înspăimîntătoare ; toate acestea i-au umplut literalmente viaţa ; şi acum *vede*, îşi dă seama cum au stat lucrurile. Şi măcar dacă ar mai putea trăi cîţiva ani ! Dar e prea tîrziu — şi el moare tocmai atunci cînd în faţa ochilor săi se dă la o parte o perdea, cînd zăreşte cutremurat lumina, o mare de lumină. Ştiinţa lui despre viaţă şi despre moarte s-a dovedit prea slabă. N-a avut, la timp, puterea de a înţelege."

Este mai uşor şi mai la îndemîna celui care scrie să abordeze un ton fals, tonul pe care „se spun" sau „se scriu" lucruri neadevărate ; deşi nici dificultăţile prefacerii nu sînt de ignorat, dar de acestea se izbeşte numai cel aflat în posesia unui mod al sincerităţii, din care ar vrea să iasă şi nu poate. Deobicei se crede că este de ajuns să fii natural, să eliberezi fluxul spontan, nerăbdător să se manifeste, pentru a te înscrie în norma sigurei autenticităţi. În realitate, spontaneitatea este producătoare de stridenţe, de extravaganţe şi falsuri. Adevărata dificultate înseamnă stăpînire, o zăgăzuire a curentului lăuntric

Scanned with OKEN Scanner

„natural", care să îngăduie degajarea tonului, natural reprimat, al adevărului.

Această dificultate, asociată imboldului spre adevăr și chiar neputinței de a scrie *decît* lucruri adevărate, poate fi socotită un semn al vocației literare. Iar vocația aceasta lipsește celor mai mulți dintre profesioniștii literaturii, tot astfel cum se poate releva la acei care, din întîmplare sau din cine știe ce alt motiv, nu se decid să se profesionalizeze ca scriitori.

Scriitor profesionist n-a fost Ion Ghica, dar o excepțională vocație literară avea, în mai mare măsură decît majoritatea „autorilor" secolului al 19-lea românesc. Adresîndu-se lui V. Alecsandri, Ion Ghica scrie aceste rînduri de uimitoare intuiție asupra a ceea se înseamnă veritabila vocație, vocație de a nu putea, de a nu fi *în stare* să scrii altfel decît în spiritul și în tonalitatea adevărului, legată de altă intuiție, la fel de remarcabilă, îndeosebi la un diletant, asupra extremei dificultăți de a „nimeri" acest spirit și acest ton, cînd totul ne sugerează, dimpotrivă, că și unul și celălalt ar fi doar atît — la un individ prob, nelipsit de știința articulării frazelor — urmarea cea mai firească a hotărîrii de a te așeza la masă, a lua condeiul, a face liniște în jur și de *a scrie*. Dar Ion Ghica înțelegea că lucrurile stau altfel, truda scrisului, pînă la a fi una de ordin stilistic și lexical, fiind truda de a învinge în noi naturala inhibiție, stavila așezată drept în calea spunerii adevărului și împiedicîndu-l, cu putere de necrezut, să se manifeste, să devină un lucru *scris*.

„De ce-mi scrii așa rar ? îmi ziceai mai deunăzi, vorbă măgulitoare cînd îmi vine de la tine ; dar știi tu de cîte ori leapăd condeiul din mînă pîn' ce nimeresc ceea ce trebuie să zic asupra unui eveniment despre care am auzit sau la care am asistat ; despre un om pe care l-am cunoscut, de care s-a vorbit sau pe care l-am găsit în drumul vieții mele ; de cîte ori rup foi întregi, fiindcă nu găsesc în memoria mea, sau în însemnările mele, științele ce-mi trebuiesc pentru elucidarea faptelor ce voiesc să-ți povestesc ? *Mie nu-mi este iertat să scriu decît numai atunci cînd pot spune un adevăr*". (s.n.)

Scanned with OKEN Scanner

„Aș fi vrut, din partea mea, să am mai mult talent poetic, pentru a fi mai aproape de adevăr" (N. Iorga, prefață la *Istoriologia umană*).

Autorul acestei mărturisiri făcute cu puțină vreme înainte de moarte — o moarte presimțită, ce-i întărea simțul de răspundere pentru vorbele rostite, oricînd cu putință să fie și ultimele — își rostește confesiunea mai întîi ca istoric, avînd ca termen de referință o activitate de savant, nu una de scriitor. „Talent poetic" avusese ca puțini poeți afirmați și socotiți ca atare, dar el regretă împrejurarea de a nu fi avut încă „mai mult", și nu pentru a face versuri cu darul acesta, ci pentru a fi încă și „mai aproape *de adevăr*" (s.n.) decît îi fusese dat — și îi fusese dat ! — să fie.

Fără „talent poetic" se pot scrie versuri — și s-au scris și se scriu foarte multe și destul de bune, se poate scrie literatură, aceptabilă și chiar interesantă, de critică să nu mai vorbim, absența sa trece drept o garanție de seriozitate — dar adevărul nu se poate scrie, și numai cine a știut și a scris cît a știut și a scris marele istoric și a năzuit toată viața ca el să fie „mai aproape de adevăr" înțelege ce vrea să zică depreciata sintagmă : „talent poetic".

Se spune : păcat de talentul lui, minte. Însă cu talent nu se minte, cu talent se spune adevărul. Se minte bine, se minte al dracului de bine, se minte cu strălucire ; nu și cu „talent poetic". Adevărurile fundamentale le-au spus marii poeți ; în domeniul infinit al cunoașterii umane, singurele care nu s-au perimat ele sînt. Marea poezie opune rezistență degradării, datorită, înainte de toate, adevărurilor ei, N. Iorga știa ce spune. Mai puțin știu cei care, în adîncul sufletului, cred cu liniștită certitudine, că poeții „mint" și că „talentul poetic" ni s-a dat pentru a ascunde adevărul și a fugi de el în cuvinte, fraze și imagini seducătoare.

Literatura : a spune *ceva* prin *altceva*, neapărat prin altceva, altfel n-ar fi cu putință să spui ceva adevărat. Dar și acel ceva pe care-l spui indirect (prin altceva) nu

Scanned with OKEN Scanner

este nici el adevărul, ci doar o trimitere spre el, un semn al adevărului.

Prin semne tot semne comunici, atît de dificilă, de împiedicată și discontinuă e calea spre adevăr. A scrie (spune I. Lotman) înseamnă a produce semne existențiale prin semne ale memoriei. A invoca date și imagini din depozitul vast al amintirii pentru a exprima un alt semn, existențial, și nu existența însăși ; ceva mai puțin decît ea și totuși ceva mai mult decît ea. A *da de veste*, aș spune, despre ce se întîmplă, a indica existențialul în niște reflexe, în tresăriri, în gesturi semnificative, abia ele purtătoare de sens. Aceste etaje ale textului trăiesc simbolic, într-o împletitură de nedesfăcut. Cu ea are de-a face criticul. El trebuie să pătrundă cît mai adînc secretul modului cum *s-au făcut* nodul și împletitura, fără să le desfacă.

Totul, este cu putință, spune Ivan Karamazov, vorbind ca un „intelectual" posedat de diavol și în același timp și ca — în mare măsură — un artist. Artistul este inițiat în căile ascunse, în posibilitățile realului. Totul poate deveni, în mîna sa, sub puterea magiei sale, adevărat. Dostoievski face *ce vrea* cu Marmeladov, cu Dmitri Karamazov, cu Nastasia, cu Raskolnikov și, mai ales — mai tulburător încă — face ce vrea cu sentimentele noastre față de ei toți, se joacă „nepermis" cu sufletul nostru. Dar ca mare artist ce este permisiunile îi sînt și ele mari, nemăsurat de mari", nu s-a născut încă omul demn să i le măsoare. Se poate doar constata asta, că își permite.

Orice mare scriitor explorează după voie căile și limitele posibilului. El dispune prin aceasta de o unealtă magică, diavolească ; cine vrea să simplifice lucrurile spre a le face mai clar înțelese, o numește : fantezia. Uriașă răspundere, să te folosești de această unealtă. Nu numai Adrian Leverkuhn face „pact cu diavolul" : orice mare artist îl face, altfel nu se poate, doar că știe momentul cînd să i se sustragă, dovedindu-se mai tare și ieșind la suprafață relativ teafăr.

Pentru aceasta el trebuie să descopere, în drum, ceva mai puternic decît fascinația posibilului, decît magia actua-

Scanned with OKEN Scanner

lizării posibilului, un adevăr mai viu decît poate produce atotputernica fantezie. Fantezia este o unealtă „diavolească" în mîna artistului ; este unealta sa esențială ; și totuși nu mai mult decît atît : o unealtă de mare trebuință.

C. Noica în *Despărțirea de Goethe* vorbește de rolul covîrșitor al lui Mefisto în *Faust*, II : „Cine nu vrea să admită că totul este o proiecțiune grandioasă a sufletului mefistofelic și că desfășurarea operei devine de-aici înainte desfășurarea formelor posibile ale posibilului însuși — să le enumerăm de pe acum : posibilul *posesiunii*, banul ; al *viziunii*, feeria fantastică ; al *esențelor*, mumele ; al *omului*, homunculus ; al *idealului*, Helene ; *realului istoric*, războiul și politicul — ar trebui să admită totuși că inițiativa și regia sînt statornic în mîna lui Mefisto."

În mîna lui Mefisto nu e numai regia din *Faust*, ci a oricărei opere de artă în măsura în care avem peste tot de-a face cu actualizări ale posibilului. Ar mai trebui adăugat că „mîna lui Mefisto" care face și desface totul ascultă pînă la urmă tot de Goethe. Autorul se servește de această „mînă" oricît de mare libertate i-ar acorda. Autorul este cu atît mai mare cu cît e mai mare libertatea pe care el o îngăduie „mîinii lui Mefisto" și inițiativelor sale.

Prerogativele pe care le acordă acestei inițiative sînt *aproape* nelimitate. Un *aproape* în care stă „tot" geniul lui Goethe în *Faust*, al lui Dostoievski în *Frații Karamazov* ș.a.m.d.

Filosoful român enumeră cîteva dintre semnele covîrșitoarei puteri mefistofelice în *Faust* și totul este exact, este adevărul, cu o excepție, o frază : „Ne așteaptă un personaj mai tulburător : diavolul și, cu el, Goethe însuși".

Mefisto este „mîna" lui Goethe, nu este Goethe. Că identificarea trebuie făcută numai pe jumătate, ne semnalează — contrazicînd ideea că Mefisto este Goethe — filosoful însuși într-o frază din partea finală a interpretării sale, o interpretare, abia dacă mai trebuie spus, magistrală : „Un avertisment pentru diavol însuși : anume că peste tot triumfă irealitatea posibilului, *pînă ce* (s.n.) întîlnește realitatea sau puterea de realizare a Eros-ului".

Scanned with OKEN Scanner

Pentru scriitor, cuvîntul nu este doar un simbol al realităţii, ci această realitate ea însăşi, direct percepută. Nu o imagine a lucrului, ci lucrul însuşi, în toată corporalitatea sa. Scriind cu simple cuvinte, el „scrie", de fapt, cu lucrurile pe care aceste cuvinte doar convenţional le desemnează. Aceasta este o particularitate a scrisului „literar" şi ceea ce îl deosebeşte de toate celelalte moduri de a scrie ceva.

Pentru un scriitor, pentru poet mai cu seamă, cuvintele *intervin* nemijlocit în modul de a fi al lucrurilor, îl modifică, îl modelează spre a-l face apt să devină literatură.

Scriitorul — se spune — „lucrează" asupra cuvîntului, asupra stilului, îşi face un stil ; se vorbeşte, îndreptăţit, despre dificultatea de a „găsi" cuvîntul... Dar nu este o muncă executată pe seama unor abstracţii, asupra unor convenţii şi semne mai mult sau mai puţin arbitrar stabilite pentru uşurinţa şi eficienţa comunicării. Munca aceasta nu se reduce la operaţia de descoperire, cumpănire şi potrivire a cuvintelor, ea are o pondere materială şi obiectuală, ceva dintr-un contact dificil şi aspru cu „materia" însăşi. A scrie înseamnă pînă la urmă a acţiona asupra lucrurilor, asupra nemijlocit existentului.

Despre un mare poet, J. P. Richard scrie că dispune de cuvinte „pline şi carnale", că pentru el cuvîntul e „o bucată de natură". În consecinţă : „Travailler le style, ce sera aussi pour Ponge travailler sur la chose, travailler directement la chose" (*Onze études sur la poésie moderne*, pg. 163). Un efort prin care vor fi „reduse" — continuă Richard — cele două calităţi *terorizante* ale lucrurilor : opacitatea şi solitudinea.

Fiecare lucru vorbeşte pe limba sa, şi nu pe limba autorului ; în creaţiile cu adevărat mari. Lucrurile acestea nu sînt nişte personificări, ca în operele de mai mică anvergură, interesante şi ele, fără să trezească în noi sentimentul grandorii. Copacii şi caii lui Tolstoi „vorbesc" pe limba lor şi nu pe cea a lui Tolstoi care s-ar exprima, cum s-ar zice, prin ei. Ei se nasc şi mor în cadrul unui limbaj

Scanned with OKEN Scanner

propriu, nu se știe cum descoperit de scriitor, și făcut să fiinţeze într-un spirit ce ni se impune ca fiind adevărat. Nici codrul lui Eminescu nu este o personificare, ci este codru-codru și cînd vorbește, pentru că ni se adresează la un moment dat la persoana I și răspunde la întrebările ce i se pun, îi simți, zguduindu-te, toată realitatea. Ce banal romantic ar fi totul dacă ar vorbi în numele poetului și i-ar exprima gîndul, dar nu, nu se întîmplă așa, e chiar codrul care *se leagănă* în vorbirea sa și se leagănă și cuvintele sale, se leagănă odată cu ele toată gîndirea sa de codru. Și de ce nu s-ar legăna, dacă lucrurile sînt cum sînt : „Dacă trece vremea mea !" Codrul vorbitor nu este Autorul ci e codrul vorbitor, răspunzînd curiozității noastre omenești de a ști de ce, în definitiv, se leagănă fără ploaie, fără vînt, cu crengile la pămînt. Ei bine, iată de ce, o aflăm *chiar* din gura sa și *chiar* cu vorbele sale : „Ziua scade, noaptea crește și frunzișul mi-l rărește. Bate vîntul frunza-n dungă — Cîntăreții mi-i alungă ; Bate vîntul dintr-o parte — Iarna-i ici, vara-i departe." De ce „se pleacă", în definitiv ? „Și de ce să nu mă plec Dacă păsările trec !" Eminescu îl auzea vorbind, cum auzea iarba cum crește, vorbind cu propriile lui cuvinte și întorsături, avea acest dar de a-l auzi și de a-i transmite intactă spusa, cuvînt cu cuvînt, silabă cu silabă.

Cum Swift își auzea caii, cum la Fontaine vulpile, cum Goethe pietrele, cum Caragiale personajele din momente și comedii, cum Cehov funcționarii și nobilii scăpătați, cum Tolstoi pe Napoleon și pe Kutuzov. Scriitorii mari nu fac alegorii și nu recurg la personificări, alții se ocupă cu astea și au această îndemînare. Lor le lipsește această îndemînare și pentru că n-o au sau nu știu cum vine o alegorie frumoasă și o personificare reușită, își întemeiază lumea, fac totul de la început, oameni și obiecte, animale și plante, păduri și dealuri, fac lumea și o populează, descoperă *limbajul* fiecărei realități în parte, descoperă *texte* necunoscute, *rostiri* nemaiauzite de semenii lor. Cum sînt textul și rostirea codrului eminescian.

Trebuie schimbată viața — a spus Rimbaud, și la motivele la care se gîndea poetul spre a explica imperioasa

necesitate, aș adăuga unul : viața trebuie schimbată pentru a schimba atitudinea omului față de literatură ; care, în linii mari, este adesea una de iritare, cel puțin de dezinteres. Și nu fără rațiune ! Cînd viața este urîtă, literatura pare — și este — prea frumoasă și în consecință falsă. Cîtă vreme viața e așa, literatura pare că minte, chiar și atunci cînd nu minte deloc, literatura pare o îndeletnicire periferică și adesea parazitară. Nedreptățile, abuzurile, fărădelegea, bolile umilitoare, selecția socială inversă, egoismul, răutatea, brutalitatea, tortura, disprețul, crima, trădarea, delațiunea, mizeria materială, munca excesivă și lipsită de satisfacție și atîtea altele nasc, de la sine, un resentiment față de scriitori, de artiști, de operele lor menite, s-ar zice, să justifice răul ori cel puțin să-l ascundă. Nu fac excepție nici operele eminamente critice, satirice etc., ele nu se bucură de simpatie și afecțiune mai mult decît cele lirice și idealizante. Exagerez, dar nu prea mult. Am fost uimit de atîtea ori — și n-ar fi trebuit să fiu — auzind cum „se vorbește" de scriitori, de artiști, de critici, fie ei și mari. Omul prea obosit, omul extenuat, alienat nu are timp de literatură, chiar dacă mai citește cîte ceva, nici nu e predispus în favoarea ei și a celor care o fac. Și „oboseala" lui are dreptate, dar numai ea. În realitate lucrurile stau altfel, scriitorul adevărat nu e defel un privilegiat, munca sa e mai grea etc. dar pentru a înțelege asta nu ajung argumentele, nici marile teorii estetice, enervează și ele ca și obiectul lor, pentru a înțelege asta trebuie îndeplinită o elementară condiție, da, trebuie schimbată viața.

„Omul cuprinde un loc în vreme. D-zeu e vremea însăși cu tot ce se-ntîmplă-n ea" (Eminescu, *Proza literară*) iar a cuprinde vremea însăși nu stă decît în puterea literaturii. Realizînd această cuprindere, se înțelege de ce Proust era încercat, pe măsură ce-și dădea seama că izbutește, de un sentiment exaltant. Tolstoi în *Război și pace*, adică în opera pur artistică, găsise ceea ce căuta zadarnic cu alte mijloace, cu cele, de pildă, ale misticii specializate. „Dumnezeu e vremea însăși cu tot ce se-ntîmplă-n ea" : o prezență efectivă în atît de laica lite-

Scanned with OKEN Scanner

ratură ; o imposibilitate și o absență la capătul chinului de a-l ajunge, altfel decît prin literatură ; care nu-și propune să-l găsească.

Sonda nu izbutește să pătrundă în interiorul lexicului, zgîrie ușor doar suprafețele, culegînd cuvinte uzate, clișee știute pe de rost de mînuitorul ei, locuțiuni și împerecheri ruginite : e ceea ce se cheamă a scrie prost ; constat asta de multe ori observînd ce se scrie și ce scriu eu însumi de atîtea ori. Instrumentul de escavare a limbajului nu escavează, subliniez : a limbajului fiindcă la asta se reduce, cînd scrii — nu cînd „gîndești" — zona de explorare ; fiindcă nu explorezi, scriind critică, opera meditată, și nici realul — real cînd scrii literatură, ci propriul limbaj constituit, desigur, din întîlnirea cu ele, dar și din multe alte întîlniri, majoritatea uitate, și pe care actul scrierii încearcă să le actualizeze și nu reușește ; nu „pricepe" comanda dată, nu i se supune, nu se lasă programat. Substanța, conținutul etc., sînt „lipite" de cuvinte și de sintagme și nu apar decît odată cu ele, prin ele, niciodată singure — și poate că singure nici nu există.

Actul scrierii este un act de *răscolire* a limbajului, de pătrundere și însuflețire a cuvintelor, și numai cînd inertele straturi în care se depozitează încep să tresară, să palpite și să răspundă apelului lansat, să răspundă „dorinței" de a scrie ceva cu ele, abia atunci sînt șanse ca textul să capete viață, consistență ; altfel rămîne doar mimat, vagă transcriere repetitivă, țesătură — rară — de reminiscențe, de semne vechi, mincinoase. Cel care scrie poate avea norocul de a însufleți limbajul, de a-l vitaliza — sau nenorocul de a-l lăsa la fel de inert cum se afla înaintea întîlnirii, dar de născut, numai limbajul, cînd răspunde chemării, de născut text, numai el poate naște ; vitalitatea demersului condiționează nașterea ; corpul fizic, sediu al genezei noului text, este limbajul. Și cînd el nu vrea, cînd el rămîne rece, nu e nimic, dar chiar nimic de făcut. Că mutenia, încremenirea limbajului poate fi mascată, e adevărat și mulți se specializează în acest soi de manevre, unele greu de descoperit cu ochiul liber.

Scanned with OKEN Scanner

Ca orice impostură, aceste operațiuni mimetice au toate atributele verosimilității. Vioiciune, invenție de cuvinte, repeziciune expresivă, promptitudine metaforică etc. toate aceste atribute ale credibilității pot înflori foarte bine într-un spațiu gol, un spațiu în care nu se petrece nimic, nu se *noște nimic*. Totul pare a fi în regulă, chiar cu ceva în plus, cu ceva exces de naturalețe. Un exces totdeauna suspect.

Un sentiment de insatisfacție, o senzație de fragilitate, de „lipsă", în fața unora din cele mai bune cărți de astăzi. Este o „lipsă" care vine dintr-un plus, dintr-un exces : de inspirație, de vervă, de plăcere *a scrisului* și care subminează puterea, autenticitatea, dramatismul, realismul acestor cărți, totuși voit realiste. Cititorii trăiesc ei înșiși, adesea, lectura ca pe un act confortabil. Excesul pe care-l observ vine din împrejurarea că scriitorul „abia așteaptă" să scrie, e foarte nerăbdător să se afle din nou la masa de lucru, la masa sa, peste care se simte stăpîn, un loc unde se simte uneori prea bine. Plăcerea de a se simți astfel este mai vie decît inerentele neplăceri și dificultăți ale scrisului și contribuie la o de-dramatizare a textului. Oricît de supus faptelor dramatice pe care le descrie, textul capătă un fel de fluență voioasă, de vervă jovială : semn că autorul său se simte bine în clipa cînd scrie, indiferent ce și *despre ce* ar scrie. Plăcerea de a face fraze, pagini, capitole răpește pînă la urmă textului orice credibilitate dramatică. Ceea ce pare tragic nu mai e tragic, și tot așa ceea ce e grotesc sau ceea ce s-ar potrivi unor reprezentări sarcastice.

Supliciile artistului ; altele decît cele pe care ni le închipuim. „Goya închis în singurătate" spune Malraux. Despre această suferință mai știm cîte ceva sau ni se pare că știm. Dar ce știm despre *cealaltă*, poate mai greu de suportat : Picasso „întemnițat în glorie". Puțini o cunosc și mai puțini acceptă să vorbească despre ea, aproape nimeni. Gloria însăși îi împiedică s-o facă, dar și altceva : certitudinea că ar vorbi, explicîndu-se, o limbă neînțeleasă. Totuși încearcă să-i găsească un echivalent acestui teribil secret al vieții lor, fugind de ei și de ceea ce au făcut,

Scanned with OKEN Scanner

uitînd totul, cu oroare, aspirînd să se înnoiască, cu forța cu care cel întemnițat aspiră să evadeze, aspiră la libertate.

Dificultatea scrisului, alternînd în funcție de două mari categorii de autori : explicabilă la cei dintîi printr-un prea-plin ce nu poate fi stăpînit în forme și structuri scriptice, iar la ceilalți prin golul insuportabil, dictînd o țesătură de fraze dense care să-l acopere, dînd senzația formală de plin.

Primul este marcat de însemnele congestive ale *căldurii*, ale *clocotului* lăuntric amenințînd să spargă slabele suprafețe, să rupă zăgazurile, el scrie încercînd cu greu să se elibereze de impresiile abundente.

Al doilea este marcat de însemnele *răcelii*, ale puținului lăuntric, ale atoniei încercînd, cu tot atîta greutate, dar fascinat de eventualitatea izbînzii, să le acopere, să construiască la suprafață, adică pe pagina albă, scriind-o, ceea ce primul are de la sine, în rezervoarele interioare, gata să explodeze de atîta abundență.

Primul vrea să se liniștească scriind, vrea să se „obosească" lucrînd, în speranța că măcar o clipă să realizeze calmul și atonia, caracteristice celuilalt tip de scriitor, și de care el, al doilea, vrea să fugă, să scape de golul lor, tot așa, măcar o clipă, clipa scrisului.

Acest al doilea vrea dimpotrivă, ca scriind, incitîndu-se în procesul scrierii, să se „încălzească", să evite o clipă senzația neplăcută a sărăciei lăuntrice, întreținută de leneșa circulație a sîngelui său rece.

Amîndoi, amîndouă categoriile reprezentate aici schematic, au deopotrivă acces la marea intrare a literaturii. Cel *cald* și cel *rece* se bucură, în fața ei, de drepturi egale și de șanse egale.

Eminescu despre Shakespeare, în versuri care (ascultînd îndemnul lui Rimbaud de a lua poezia în înțelesul ei *literal*) trebuie citite „la propriu", fără adaos de simboluri, subtexte și abisuri interpretative, dar, în egală măsură, fără suspiciunea vreunei juvenile hiperbolizări ; să le citim, deci, cu înceată atenție, silabă de silabă, și vom vedea atunci la ce bun literatura într-o lume în care, ca

Scanned with OKEN Scanner

pentru Eminescu însuși, cartea naturii tace, vechile secrete s-au pierdut, marile mituri s-au prăbușit. Dumnezeu s-a ascuns, omul riscă să nu mai înțeleagă nimic :

„Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe / Să-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe. / Tu mi-ai deschis a ochilor lumine, / M-ai învățat ca lumea s-o citesc".

Să mai citim odată, silabă de silabă, și *să credem* fiecare cuvînt rostit aici. Eminescu trebuie crezut : „Tu mi-ai deschis a ochilor lumine". Tu : Shakespeare. Să mai citim odată.

În fața operelor de cuprindere uriașă, întrebarea cea mai simplă — și ea nu trebuie evitată pentru că e simplă — este aceasta : de unde vine această *cunoaștere* extraordinar de bogată a experienței umane, a categoriilor sociale etc. cînd a avut *timp* — timp efectiv — artistul să cunoască și să trăiască atîtea, să se implice în atîtea experiențe etc. ? Mai ales în cazul acelor opere realizate la o vîrstă relativ tînără, după numai cîțiva ani de adevărată experiență matură. De unde „le scoate" ? cum se întreba cu subtilă ingenuitate G. Ibrăileanu. De unde „le scoate" Balzac, spre a ne opri la exemplul cel mai la îndemînă ? Din cunoaștere și experiență directă ? Greu de crezut ! Le „intuiește" ? Cam vag răspuns.

Risc ipoteza că scriitorul *cunoaște* scriind, în chiar actul de a scrie, scriind mult, chinuindu-se să scrie și fericit că scrie, observîndu-se în timp ce scrie. Aici, la masa de scris, el își simte puterea și slăbiciunea, disperarea și bucuria (scrisului), aici se simte pe rînd prinț și cerșetor, rege și ocnaș, bărbat și femeie, copil și bătrîn, plin și gol, impostor și martir, erou și laș : în contact cu pagina albă. Balzac se numește o dată (sau de mai multe ori) în corespondența sa : „un ocnaș al peniței".

Aș adăuga : și ocnaș pur și simplu, ocnaș care n-a avut niciodată de-a face cu penița. Poate că de aici „vine" Vautrin. Ar fi, deci, un fel de cunoaștere prin identificare și analogie. Analogia pornește de la mica lume a scrisului, cu varietatea sa extremă de ipostaze, și se extinde

Scanned with OKEN Scanner

asupra lumii mari, aceea care apare într-o carte şi ne uimeşte prin valoarea şi diversitatea experienţelor implicate.

Încercînd *să scrie*, izbutind sau nu, scriitorul trăieşte, în actul însuşi al acestei încercări, toate situaţiile posibile, toate înălţările şi toate căderile. Mărirea şi decăderea omului care „scrie", care, scriind, şi-a luat un prea mare avînt, a riscat prea mult, a dat faliment făcîndu-şi socoteli greşite. „Afacerea" parfumierului este trăită prin analogie cu „afacerea" lui Balzac însuşi : scrisul.

Dramele, renunţările, triumfurile, eşecurile personajelor marelui romancier, autorul nu le „cunoaşte" nemijlocit şi ca atare, nici nu şi le închipuie, el le trăieşte, fericit sau nefericit, calm sau exaltat, acolo, la masa de scris.

Marele romancier (Balzac sau oricare altul) ne dă senzaţia că asediază lumea şi o cucereşte pentru sine. În realitate, ceea ce asediază şi cucereşte el este : pagina albă, o cucereşte acoperind-o cu şiruri de litere, o cucereşte luptînd cu problemele scrisului, cu forţa teribilă a filei încă nescrise, a marilor întinderi albe, dezolant de albe. Un alb greu de răpus, un duşman rezistent, de faţă cu asediatorul, atît de fragil.

Anatole France l-a vizitat pe Flaubert : autorul *Doamnei Bovary* şi al *Educaţiei sentimentale*, scrutat cu atenţie, nu i s-a părut a fi un om „inteligent", deşi i se recunoşteau alte calităţi. Nu se poate să nu rămîi puţin gînditor, puţin melancolic... Cine judecă inteligenţa unui mare artist este şi cel destinat să o facă ? S-ar presupune din capul locului că este mai înzestrat în privinţa *aceasta*, cel puţin în aceasta. E cazul mai tînărului interlocutor ? Nu prea s-ar zice. Şi chiar dacă s-ar zice, o *întîlnire* de acest fel, fatal restrictivă, convenţională, obositoare pentru cel care se ştie *privit*, poate fi ea revelatoare ? Dar nu e vorba aici „numai" de un mare artist. Flaubert este artistul al cărui geniu este potenţat — şi în acelaşi timp subminat — tocmai de o calitate pe care nu văd cum altfel am putea-o numi decît : inteligenţă. O inteligenţă critică, atît de pătrunzătoare încît, străpungîndu-şi materia reprezentării, ajunge, dincolo de ea, la percepţia golului, se trezeşte faţă

Scanned with OKEN Scanner

în față cu neantul, cu totala inconsistență a lucrului reprezentat. În definitiv, ce ar fi dorit Anatole France să întîlnească la „omul" Flaubert ? Probabil pe cineva care să-l fascineze prin „inteligență". Ce fel de inteligență, *alta* decît i se putea revela în lecturile sale, presupus a fi amănunțite și comprehensive din Flaubert ? Și-apoi, lăsînd de-o parte stilul evaziv, ce lipsă de inteligență (da, de inteligență !) dovedește urîta (între altele — și urîta !) deprindere a căuta întîlnirea unui mare artist pentru a-i cîntări, lui, inteligența ; și a spune, după aceea, da, e foarte inteligent, sau nu, nu e grozav de inteligent. N-are altă preocupare un Flaubert decît să facă efortul de a fi „inteligent" în fața cuiva, fie și a unui tînăr dotat, cult și subtil ca Anatole France ?

Citeam într-un mic eseu contemporan, în contextul clasicei comparații Tolstoi-Dostoievski : Tolstoi era *mai* inteligent decît Dostoievski. Sau nu, poate invers : Dostoievski era *mai* inteligent. Eseistul se simțea îndreptățit să dea astfel de judecăți, să măsoare, să compare „inteligența" celui care a scris *Război și pace* cu „inteligența" celui care a scris, și el, *Frații Karamazov*. Și să tragă concluzii foarte decise. Și să ni le comunice pe tonul liniștit și sigur al unui furnizor de *infomații*.

„Mare plictiseală și pe lumea asta, domnilor !" A spus-o tot un scriitor, care, ca și Flaubert, nu făcea interlocutorilor avizi impresia că ar fi „foarte inteligent". Ci de o inteligență, așa, mijlocie. Dar care, desigur, avusese odată „mult talent". Gogol.

Goethe (spirit eminamente nefilosofic, după C. Noica) spune cuiva, dornic să-l asculte și să învețe, că știe destulă filosofie — adică nu prea multă ! — cîtă îi trebuie *pînă să moară* și chiar mai mult decît îi trebuie pînă atunci.

Această ironie, această rezervă, acest fel de gîndi sînt nu numai ale lui Goethe ci ale scriitorului prin excelență. Iar Goethe este scriitorul prin excelență.

Ironia cuvintelor notate de contemporanul său putea fi lesne „montată" și în mărturia unui Faulkner, a unui

Scanned with OKEN Scanner

Cehov, a oricărui scriitor *prin excelenţă*. Scriitorii nu sînt spirite filosofice nici atunci cînd manifestă preocupări speciale pentru filosofie.

Firește că trebuie avută în vedere numai latura profesionalizată a preocupării amintite. Altfel... Altfel, adîncimea gîndirii lor, a filosofiei lor, o întrece pe aceea a profesioniștilor. Ironia lui Goethe — care e și a altora — este reflexul unei priviri de sus, nu a unei priviri de jos, reflexul unui orgoliu — mai mult sau mai puțin liniștit — decît al unei modestii. Și în nici un caz nu este reflexul unui *complex* intelectual. Ni-l putem închipui pe Mozart privind cu sfială de ins copleșit la autorul de sisteme sau la marele profesor de filosofie ? Tolstoi și Dostoievski mergeau să asculte prelegerile lui Vladimir Soloviov, unde ar fi avut și singurul prilej să se întîlnească (dar nu țineau deloc să o facă, oricîte regrete, convenționale, ar fi exprimat după aceea). Soloviov nu este însă *decît* „elevul" lui Tolstoi și al lui Dostoievski, gîndirea sa este un produs, un extras al operei amîndurora. Fără îndoială că ei „știau" mai mult și mai multe decît un filosof profesionalizat, oricît de ilustru. Și cei mai mari dintre filosofi, începînd cu Platon și sfîrșind cu Shopenhauer, Kirkegaard și Nietzsche sînt la urma urmelor tot „un fel de scriitori". Ironia lui Goethe este a cuiva care știe mai mult decît filosofii.

De orice școală ar aparține, de orice epocă literară, de orice stil și oricît de mult s-ar îndepărta în cele din urmă de experiența sa inițială, un scriitor nu se poate dispensa de atenția la real și de un prim angajament de tip realist.

Dostoievski ilustrase, înainte de *Idiotul*, principiile lui Bielinski și ale „școlii naturale", Balzac, înainte de a fi vizionar și magic, învățase să fie un observator al moravurilor, Rebreanu debutase ca nuveelist de speță naturalistă. M. Sadoveanu însuși, oracular, liric și ceremonios avea să devină abia după o lungă fază realistă și terestră. Această fază nu lipsește, în genere, din formația nici unui mare scriitor, începînd să-și arate bunele urmări abia după ce a fost abandonată, resimțindu-i-se limitele.

Scanned with OKEN Scanner

În fantastic, himeric, absurd nu se poate „începe", sînt note care nu pot fi abordate dintr-o dată, ignorîndu-se treptele inițiale și intermediare.

Inițierea în „realism" condiționează marile salturi viitoare. Înainte de toate, un scriitor trebuie să aibă „ochi" și „urechi", simțuri care să funcționeze bine, organe pentru real. Proiectul mai ambițios nu se poate întemeia numai pe aceste aptitudini, dar nu duce la nimic dacă ele nu și-au afirmat, în prima epocă a formației, vitalitatea, excelența, preeminența. Faza realistă poate fi epuizată, și de obicei așa se întîmplă cu naturile creatoare excepționale, niciodată însă nu poate fi ocolită. Traversată în prea mare viteză, această fază, nesatisfăcută la vreme, neonorată cum trebuie, se răzbună în modul cel mai neașteptat și într-o diversitate infinită de forme. Cea mai frecventă revanșă de acest tip o constituie senilitatea artistică, degradarea prematură a inteligenței creatoare. După o primă, spectaculoasă descindere, talentul obosește, sucombă în vanitate sau dimpotrivă sterilă neîncredere în sine ; alunecă în tipare rigide sau, dimpotrivă, în bizarerie lipsită de suport.

Cînd spectrul sterilității coborîse asupră-i începînd să-l chinuiască *altfel* decît îl chinuise prea bogata inspirație din anii tinereții, Caragiale se obișnuise să spună despre eroii proiectatei piese, sortite nerealizării : *nu-i mai aud vorbind.* Așa își justifica, într-un suprem gest de neputință, *criza.* Ce înseamnă asta pentru un scriitor : nu pot scrie, nu mai pot ? Multe înseamnă, dar mai ales pierderea *contactului* fizic, biologic, uneori strict senzorial cu lumea operei, pentru că „o lume" este, cu personajele intuite în condiția lor vitală ; întreruperea fluidului care-l leagă de ea prin simțuri ; tăcerea „vocilor" altădată active, în freamăt și murmur continuu, adesea indistinct, dar cu atît mai fecund din punctul de vedere al creației.

Nici un efort nu poate restabili acest contact care se pierde în răstimpuri și vine și ceasul cînd se pierde pentru totdeauna. Ferice de scriitorii care nu ajung pînă aici sau pe care moartea (fizică) ori moartea inteligenței îi

Scanned with OKEN Scanner

împiedică să ajungă. Nici o măreție anterioară nu atenuează nefericirea provocată de iremediabila tăcere a vocilor, a murmurului.

Dimpotrivă, amintirea trecutului plin de glorie, al trecutului inspirat, de dificultățile căruia creatorul este predispus să uite, *intensifică* suferința unui prezent steril, neinspirat, neputincios.

Cine vrea să se dedice scrisului și se decide, pentru aceasta, să-și *stîrnească* vocile și să primească transmisia lor exaltantă, s-ar zice că nu cunoaște *prețul*. Dacă l-ar cunoaște, dacă ar avea adevărata, corporala lui reprezentare, e de presupus că nu s-ar decide. Dacă i-ar spune cineva urmarea..., dacă el ar fi dispus să creadă că așa va fi... ; e greu de dus fraza aceasta pînă la capăt. E imposibil, de fapt. Nimeni n-ar izbuti s-o ducă.

Nici nu trebuie încheiată, dar e bine s-o avem, începută așa, prin preajmă, să ne simțim, măcar o clipă, măcar o dată în viață, atinși de aripa ei. Nu pentru a da înapoi, cuprinși de o neliniște inutilă, ci doar așa, pentru... pentru...

Predispoziția contemplativă și firea natural „artistică", cu starea de melancolică tînjire și de emotivitate pasivă pe care o produc, sînt uneori condiția, dar nicidecum adevărata cauză a actului creator, căruia mai curînd i se opun, pentru că acesta presupune cu necesitate predispoziții de tip exact contrar : încordarea activă, puterea de muncă, spiritul practic, promovarea de energii, o strategie tenace a realizării, a realizabilului. În *Amintirile* sale, M. Eliade admite că avea, din adolescență, ambele predispoziții, dar că a trebuit să le pună în stare de luptă, pentru a se realiza, a trebuit să apeleze la cele din urmă pentru a le stăvili pe cele dintîi. Metaforic vorbind, ele se întrupau în valența moldovenească și în valența oltenească a spiritului său, condiționat dealtfel printr-o dublă ereditare. Tatăl era moldovean de la Tecuci și își schimbase numele (inițial : Ieremia) din admirație exaltată și visătoare față de Eliade Rădulescu : „Cînd, adolescent, au început să mă încerce crizele de melancolie și tristețe,

îmi spuneam că ele fac parte din zestrea mea moldoveană. Mă răzvrăteam uneori împotriva acestei aplecări către visătorie și contemplație, a tendinței de a mă întoarce în trecut și a mă lăsa doborît de amintiri, mă răzvrăteam împotriva sîngelui meu moldovean și chemam în ajutor zăcămintele de energie ale familiei mamei, spiritul de aventură, puterea de muncă și dîrzenia, vitalitatea aproape vulgară a crescătorilor de cai de la Dunăre."

Nu există o adevărată înțelegere „abstrată" (filosofia nu face excepție), nici inteligență „pură" planînd *deasupra* lucrurilor, acest determinativ (deasupra) anulează și înțelegerea și inteligența. Înțelegerea și inteligența (ele sînt totuna) sînt posibile numai într-un spațiu saturat de concret, într-un domeniu sau altul al realității strict individualizate.

Cu atît mai mult în sfera literarului, a artisticului ; o inteligență *artistică*, o înțelegere *literară* a lucrurilor, a lumii vii, iată ce există în această sferă, altfel de „inteligență" e de prisos.

Dacă ar fi, totuși, să extrag miezul de generalitate al acestei atitudini, aș spune că e vorba de aptitudinea de a vedea și simți, direct și neapărat *concret*, esența unor lucruri, a unei relații, a unei realități, capacitatea de a „tăia" nodul încîlcit de prejudecăți și aparențe al unei probleme, astfel ca lucrurile să apară în toată nuditatea, în toată pregnanța lor originară, să ne apară dintr-o dată ca *adevărate* și — ceea ce este totuna — într-o lumină nouă.

Pînă atunci mai aveam superstiția talentului nativ, explicabilă și prin falsificarea generală a „inspirației" de tip natural în vremea dogmatismului, și prin elocventa sa raritate, determinînd un abuz de prețuire și o sinceră mirare în fața spontanelor izbucniri de talent ; odată însă cu aprofundarea cazului Rebreanu și cu reflecția mai serioasă la care m-a obligat hotărîrea de a-i dedica o carte, am înțeles, pentru totdeauna — de atunci nu m-a mai cercetat nici o îndoială — că e numai o superstiție și că mari scriitori de factură *elementară* n-au existat și nu există. Asimilarea unor valori fundamentale în planul culturii, știința

Scanned with OKEN Scanner

temeinică a literaturii, intelectualitatea superioară sînt condiția operei și nu una facultativă.

Nu se poate da nici un exemplu de scriitor important, care să datoreze totul naturii și instinctului, unei „chemări" misterioase de a scrie, rămasă în stadiul necultivat. Nu încape, în privința aceasta, nici o discuție și nici o abatere. G. Călinescu a găsit soluția unui caz aparent fără soluție, cel al lui Creangă, demonstrînd că opera acestuia este expresia unei „științe" absolute, un produs rafinat al culturii și al spiritului „cărturăresc" în nu mai mică măsură ca aceea a lui Rabelais sau Anatole France. Despre Rebreanu am vorbit întemeiat în exclusivitate pe lectura operei și a mărturisirilor literare ; publicarea mai recentă a „caietelor" și a ediției de opere (sub supravegherea minuțioasă a lui N. Gheran) arată în ce măsură marele romancier român s-a dedicat studiului profesionist al mai multor literaturi europene. Mai rămînea cazul lui Sadoveanu. Al. Paleologu cel dintîi — într-un eseu mai vechi — n-a ezitat să afirme că este scriitorul nostru „cel mai intelectual de la Eminescu încoace". De atunci N. Manolescu a publicat *Utopia cărții* făcînd verosimilă ipoteza chiar a unui Sadoveanu „livresc", de ce nu, iar Al. Paleologu însuși în *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu* face demonstrația integrală a afirmației aparent excesive din întîiul eseu : „Sadoveanu a fost cu totul altul decît scriitorul instinctual, „om al naturii", cum l-au crezut contemporanii ; abia de curînd exegeza a început să vadă în el ceea ce scriitorul a fost în realitate".

Lecturile scriitorilor, îndeosebi odată cu înscrierea pe orbita profesională, în care nimic în afara obsesiei de „a lucra" nu mai prezintă consistența adevăratei trăiri, sînt marcate irevocabil de necesitățile muncii lor. „Nu mai pot să citesc — mărturisește unul dintre ei — decît cărțile care mă îndeamnă să lucrez." Un romancier în plină activitate, s-a spus, *nu trebuie* să-l citească pe Balzac spre a nu ieși sufletește învins dintr-o confruntare, prea evident inegală, de forțe ; și nici un critic — s-a adăugat — pe Sainte-Beuve. Nu e deloc sigur că lucrurile stau așa, a prescrie

norme în acest delicat domeniu, e inoportun, descurajarea însăşi poate acţiona stimulator etc. şi totuşi înţelegem ce vor să spună aceste recomandări, ele însele expresia unei trecătoare, nu mai puţin inteligibile şi reale, stări de spirit.

Oricum, nu criterii de un ordin pur cultural, orientează lecturile scriitorilor. Faulkner citea în permanenţă Shakespeare, de la care nu mai putea afla nimic „nou", pentru a se menţine în mare formă şi a se *obliga* să rămînă într-un spaţiu de puternică tensiune morală. Shakespeare nu-l „descuraja". Dostoievski citea toate cărţile lui Tolstoi pe măsură ce apăreau în reviste, fără să aştepte tipărirea lor integrală ; confruntarea, admiraţia şi mai ales dezacordul îl stimulau. Mai „aristocrat" şi mai neglijent, mai distant şi mai sigur de sine, Tolstoi rămăsese la *Casa morţilor*, prefera să se informeze prin mijlocitori şi abia la sfîrşit de tot ia cu sine în desaga cu lucruri trebuitoare *Fraţii Karamazov*. Simţea că acesta vrea să-l sperie, fără a se lăsa prea impresionat ; altceva îl „speria" pe el. Era mai curios de Maupassant, romanul O *viaţă* apare în rusește foarte repede, cu prefaţa teribilului conte. Iată, Maupassant şi nu Dostoievski îl „îndemna" să lucreze. Dostoievski îl atrăgea la discuţii, la politică şi metafizică, şi pentru asta îi erau de ajuns „ideile", comunicate (sintetic) de obişnuiţii colportori. Paradoxal, Tolstoi trăia sub regimul grabei, era „nervos", nerăbdător, se plictisea repede.

Faulkner care citeşte *tot timpul* Shakespeare şi Biblia nu este un scriitor mai puţin „cult" decît Thomas Mann, cu lecturi evident mult mai întinse şi cu acel stil de mare cărturar care sare oricui în ochi şi de care el însuşi se cam plictisise, neştiind cum să se mai apere de imaginea ce rezulta de aici, de respectul exagerat arătat de contemporani însuşirilor sale intelectuale, în dauna celorlalte, esenţial-creatoare. Aparent „elementarul" Liviu Rebreanu citise, în realitate, la fel de multe cărţi şi era un om cel puţin la fel de instruit ca şi Camil Petrescu. Sadoveanu nu pierde nimic într-o confruntare de acelaşi tip cu L. Blaga, Ion Barbu, G. Călinescu, profesori, cărturari, spirite academice prin excelenţă.

Scanned with OKEN Scanner

Dimpotrivă. Nu trebuie să ne închipuim că există scriitori mari cu lecturi modeste, așa ceva nu e cu putință, indiferent de forma specifică pe care o ia la unul sau la altul marea cultură. Nici cei abuziv încadrați în categoria cărturarilor și erudiților, în măsura în care sînt puternici scriitori, prin chiar condiția caracteristică lucrului lor, care-i solicită atît de intens, nu acceptă o asimilare de tip universitar, progresiv sistematică, a valorilor culturii.

Thomas Mann nu putea pricepe de ce i se atribuie calitatea unui soi de monstru intelectual, de ciclop al erudiției, declarînd că, în realitate, a citit mult mai puțin decît se crede, ocupația sa principală și obsesivă fiind aceea de a scrie el însuși cărți, zi de zi, ani și decenii întregi, fără vacanțe de lectură, cum, poate și-ar fi dorit, fără să și le poată vreodată îngădui.

În drum cu vaporul spre America, în 1934, beneficiază de un astfel de răgaz silit, impus de împrejurările lungii călătorii și citește (integral) *Don Quijote*. Prima oară. Avea șaizeci de ani. Cine și-ar fi închipuit că atoate-știutorul autor al *Muntelui Magic* nu-l citise pe Cervantes, nu avusese „timp" sau întîmpinase, în calea lecturii, cine știe ce obstacole, ce dificultăți, ce neplăceri, ce plictiseală ? În eseul *Călătorie pe mare cu Don Quijote* mărturisește : „Mi se pare straniu că niciodată nu am izbutit să duc această lectură pînă la capăt". Abia acum, constrîns de împrejurări, izbutise să o facă.

Sadoveanu spune undeva că după patruzeci de ani nu mai citise romane, orientîndu-și lecturile în altă direcție. Așadar îi rămăsese străin tot ce se petrecuse — și atîtea se petrecuseră — în romanul universal, de fapt în literatura lumii, începînd din 1920, cînd împlinise patruzeci de ani și renunțase definitiv să se „țină la curent" Dar G. Călinescu era critic literar și profesor de literatură. Nu dă vreun semn că ar fi citit vreodată o pagină din Kafka, din Faulkner, din Joyce. Nu știm cît de atent îl citise pe Proust, în plină vogă totuși pe vremea chiar a tinereții sale, dar imaginea despre romancierul francez, ideia că n-ar fi adus nimic nou în comparație cu Balzac, spune ceva.

Scanned with OKEN Scanner

Toate acestea vin să corecteze ori să denunțe de-a dreptul clișeele încetățenite privind cultura scriitorilor, cel puțin a unora dintre ei, despre care se crede că au citit *totul*, la fel de false ca și cele potrivit cărora există scriitori mari în afara spațiului caracteristic cultural, saturat de lecturi fundamentale, indiferent cît de întinse ori de sistematice.

Lectura „ușoară" (și nevoia ei, așa-zicînd intermitentă) dă de gol iremediabil pe cel ce o practică, pretenția că o face doar în scopul destinderii e înșelătoare și dezvăluie altceva, *adevăratele* înclinații ale practicantului. De fapt e singura sa lectură esențială, singura care-i place, toate celelalte sînt o povară obositoare, de care abia așteaptă să se elibereze. *Aici* este el cu adevărat, în ceasurile libere, de divertisment și destindere. Să mai credem în seriozitatea, pînă la urmă în *vocația* unui, să zicem, critic literar de oarecare renume, care exultă, se sufocă de plăcere, citind cărți proaste și „amuzante" ? Dar pe celelalte cum le citește și ce înțelege din ele, dacă, în realitate nu-i plac, abia așteptînd destinderea din efortul impus, cu neplăcere și abia mascată silă impus ?

Adevăratul cititor se plictisește sincer de ceea ce amuză la culme și destinde pe celălalt : Thomas Mannn, care se destindea în felul său, scriind *Lotte la Weimer*, o spune clar : „așa numita lectură amuzantă este în realitate cea mai plictisitoare din lume".

Actul creator ca act de instituire a *ordinii* în marea diversitate haotică a senzațiilor și „ideilor" scriitorului nu rămîne fără urmări asupra ființei și existenței acestuia. Se spune că artistul își sacrifică viața scriind opere de valoare ; această afirmație pare demodată, cu accent romantic etc. Dar viziunea *modernă* a științei o confirmă. S-a făcut demonstrația că micșorarea entropiei prin stabilirea unui lucru în lume sporește cantitatea de entropie *în jurul* acelui „lucru", în lume. Tot astfel instituirea unei *opere* ca act de ordonare, ca tipic gest antientropic mărește dezordinea din sufletul și conștiința celui care a

Scanned with OKEN Scanner

realizat-o. Şi care, investind în ea o *energie*, o pierde pentru totdeauna ; adică pierde (sacrifică) ceva din el însuşi ; ceva definitiv irecuperabil. Ideea „romantică", aparent depăşită, se confirmă.

Un scriitor celebru spune din păcate, *cam* aşa : trebuie mers în întîmpinarea aşteptărilor publicului, că doar pentru el scriem, el ne cumpără cărţile... dacă se plictiseşte înseamnă că se plictiseşte şi că trebuie să-i dăm altceva, să nu se mai plictisească. Despre temele x, y, z s-a scris *destul*, nu mai e nevoie să revenim la ele... să căutăm o temă sau „un mediu" despre care încă nu s-a scris sau care suportă încă să fie abordat... despre săraci s-a scris imens, publicul e sastisit, să mai scriem şi despre dramele oamenilor bogaţi... publicul e dornic să le cunoască, să-i satisfacem curiozitatea... să nu sofisticăm lucrurile, să scriem simplu, fără fasoane, visuri, metafore, mituri, toate astea sînt invenţii şi minciuni de care publicul s-a săturat pînă peste cap... dealtfel nici nu înţelege, să-i dăm lucruri pe care să le înţeleagă... publicul s-a săturat şi de televiziune, prea multe canale, culori etc., e acum un moment cînd omul vrea să se regăsească, să vadă ce e cu el... acesta e acum momentul, să nu-l lăsăm să treacă, să batem fierul cît e cald, să vadă omul că se regăseşte... după aceea vine alt moment, apoi altul, fiecare moment trebuie să-şi aibă literatura lui, romanele lui, personajele sale reprezentative... Să căutăm sursele de succes, dar să nu umblăm ca proştii după succesul facil că iar nu e bine, sîntem citiţi un an—doi, apoi abandonaţi, ceea ce nu e o bună afacere... aşa că să scriem cărţi, aşa, durabile, să scriem încet, serios, să dăm produse nu numai vandabile, dar şi, aşa, durabile, să ţină ceva timp, să nu se uzeze după un sezon, apoi să fie aruncate, că după asta, ce se întîmplă, publicul cumpărător îşi pierde încrederea în marca fabricii şi începe să o evite... începe să se vorbească, întîi în şoaptă, apoi vin şi criticii şi spun că dai lucruri de mîntuială, numai aşa, să ia ochii un sezon... Şi mai e ceva, el a studiat bine problema, a făcut anchete, statistici solide, că e doar doctor în sociologie, nu vorbeşte după ureche... şi ce e constatat pe baza unei documentaţii cinstite ? că omul vrea acum să-i dai adevărul

Scanned with OKEN Scanner

gol-goluț în cărțile tale, nu mai vrea altceva... și atunci conformează-te, dă-i omului ce ține el mai mult să găsească în literatură : *senzația* că-i dai adevărul gol-goluț. Nu adevărul — cine știe ce-i adevărul ? — ci *senzația* adevărului, ceea ce e mai ușor de știut, oricum nu e prea greu... trebuie văzut, studiat, și trase concluziile potrivite în privința acestei *senzații*... nu e imposibil, se poate, cu puțină seriozitate, cu multă muncă, se poate, da se poate... Pentru că omul, așa e acum momentul, nu mai vrea să trăiască în afara adevărului, vrea și el, acolo, să se confunde cu adevărul, nu mai suportă să vii și să-i spui una-alta, mituri, sofisticării etc., a trecut vremea lor, mie, domnule scriitor, să-mi spui adevărul, să-l simt eu că e adevărul, că de data asta îți dau bani, glorie, premii... Sînt unii scriitori care nu știu asta, vai de ei, habar n-au ce-i așteaptă... trebuie să ai ochi, urechi, să vezi și să auzi *pri mul* despre ce e vorba, ce vrea *omul*...

Cam așa a spus celebrul scriitor, bun scriitor, altfel, serios, demn de toată stima...

Să luăm aceste două fraze dezvoltate, pe care le-am putea rosti cu egale șanse de adevăr în ceasuri de mare sinceritate : 1) eu nu vreau să învăț un nou limbaj, nici nu am timp, eu vreau să spun ce am de spus în limbajul constituit și am multe de spus, vechile cuvinte îmi ajung — și 2) eu vreau să spun ceva, ceva nou, dar cuvintele vechi și limbajul constituit mă împiedică, iar ceea ce am de spus nou sună în ele nu a spunere nouă, ci a spunere veche și banală.

În spațiul definit de aceste propoziții extreme se află întreagă problema scrisului, care începe — mai bine zis nu începe să fie — o problemă în cazul, foarte răspîndit, al unei asumări naturale, de tip „reflex", a uneia dintre cele două atitudini, dacă scriitorul nu acordă însemnătate limbajului, simțindu-se fericit în cel gata constituit înaintea ivirii sale ca scriitor, sau dacă, dimpotrivă, manifestă față de limbajul gata făcut atîta instinctivă neîncredere, atîta oroare, încît nu se mai pune pentru el întrebarea dacă să-l folosească sau nu.

Scanned with OKEN Scanner

Dar dacă o astfel de atitudine *reflex* îi lipsește ? Firește, va trebui să se descurce de unul singur, să abordeze — prin reflecție și nu prin reflex — atitudinea cea mai potrivită, să opteze pentru propoziția 1 sau pentru propoziția 2, și asta nu odată pentru totdeauna, ci în funcție de „împrejurări", în funcție mai ales de natura mesajului de exprimat.

Cel ce scrie a trecut pe rînd, și trece continuu, chiar și în clipa de față, consecutiv ori simultan, de la o atitudine la alta (cele două poziții extreme dictate de reflex), după cum n-a ocolit și nu ocolește spațiul optativ-dilematic, spațiul reflexiv, pe care cele două linii extreme îl mărginesc.

Căutînd succesul, puțini știu *ce-i așteaptă*, îndată ce-l vor fi realizat și cît de neasemănător va fi gustul său cu ceea ce prevăzuseră cu ambițioasă înfrigurare. Ar trebui să dea de gîndit, să zicem, bătrînețea de coșmar, (deloc „sărbătoare continuă" cum fusese tinerețea pariziană mult înainte de glorie) a unui scriitor făcut anume pentru succes ca Hemingway. Marele scriitor japonez Yasunari Kawabata, laureat al premiului Nobel, n-a jucat de bucurie cînd a primit suprema distincție, de toți rîvnită cu omenească inconștiență și în deplină ignorare a posibilelor consecințe, ci, iată, cuprins de disperare, a găsit de cuviință să-și pună capăt zilelor. Decizia lui Kawabata, repede pusă în practică, a stîrnit exagerată uimire, deși explicații *firești* i s-ar fi putut găsi și chiar i s-au găsit. Iată o explicație [1] :

„E dificil să mori pentru un scrupul pe care ți-l faci singur... Nici oboseala, nici sănătatea din ce în ce mai șubredă, nici faptul că cel mai bun discipol al său, prozatorul Mishima, își făcuse harakiri cu optsprezece luni înainte (...) nu-l descurajaseră, *cît teama de a scrie de a mai scrie, provocată de însăși dobîndirea premiului.* (s.n.) Un scriitor, așadar, își ia viața fiindcă nu mai poate îndura

---

1 Absolut plauzibilă, propusă de C. Țoiu, *Pretexte*, Ed. Eminescu, 1974.

povara succesului său ; un scriitor alege acest harakiri moral, fiindcă nu mai crede că e în stare să treacă peste propriul său succes, să mai producă o operă vrednică de faima cîștigată... Scrupul artistic, obiecție interioară fără apel, înaintea căreia toți pezevenghii din lume vor rînji sănătos. Sînt și premii care ucid, și noi care le rîvnim și le primim și le suportăm atît de ușor..."

„Un premiu pentru o conștiință artistică de talia celei a lui Kawabata înseamnă, se pare, nu atît o recunoaștere a ceea ce ai făcut, cît un pariu enorm, un pariu teribil de apăsător pentru ceea ce vei face de atunci înainte. Pe samurai, perfecțiunea l-a pierdut. Nici nu se poate închipui osîndă mai grea : să vrei totuși să te depășești, fiind perfect."

Sau să nu mai vrei nimic ; și să nu mai fii în stare de a crea și de a face.

Tinerii care bat cu emoție și cu speranță la porțile literaturii, fericiți la gîndul că li se va deschide, știu ei la ce porți bat și ce se va întîmpla dacă speranța le va fi satisfăcută ? Mai bine să nu știe, dacă ar ști... Sau nu : să știe. Cei care nu spun ce știu, cei din interiorul cetății, săvîrșesc un greu păcat ; sau poate nu, poate că nu fac decît ce trebuie, fiindcă dacă s-ar ști și s-ar spune, cine ar mai îndrăzni să bată ? Chiar dintre cei foarte dotați și foarte siguri, dintre cei chemați și aleși.

S-ar putea înțelege că de infern e vorba ; ar fi de ajuns pentru aceasta să contempli, din interior, chinurile celor aleși și deopotrivă convulsiile impostorilor, care nu vor să recunoască, față de ei înșiși, că sînt ceea ce sînt. Sau degradarea continuă a celor care recunosc față de ei înșiși, dar sînt disperați la ideea de a recunoaște și față de alții. Cine a gustat din acest fruct amar, nu va mai accepta nici un alt soi de gust, nici pe cel mai dulce cu putință, găsindu-l înfricoșător de fad. Atîta mizerie, vai, în aceste *priviri* care spun că știu, că acum au înțeles că *nu trebuia*, dar că e tîrziu, e prea tîrziu.

Sînt împrejurări cînd, întîlnindu-le, lăsîndu-te copleșit de compasiune și oroare, juri că, spre binele tinerilor aspiranți literari, va trebui să fii necruțător, așezîndu-le în

Scanned with OKEN Scanner

cale zeci de piedici, în speranţa că vor renunţa, acum cînd timp încă există, un timp elastic şi răbdător. Căci de la un punct anume, de primejdia căruia nimeni nu-şi dă seama, din elastic şi răbdător, timpul devine rigid, rece, grăbit să-şi ia victimele în primire şi să le pedepsească.

Nimic nu pare mai *logic* decît să avertizezi spre binele celor avertizaţi şi neţinînd seama de suferinţa, încă uşoară, încă superficială, de necomparat cu cealaltă, care este iremediabilă.

Dar fiind *logic* şi procedînd astfel, vei greşi încă şi mai mult, fiindcă abia atunci vei omite lucrul principal, tragica frumuseţe a ispitei, frumuseţea jocului, miracolul unui pariu făcut cu destinul însuşi, fără mijlocitor şi fără arbitru obiectiv.

Lăsînd deoparte aparatul teoretic şi pretenţia de noutate absolută, ceea ce s-a numit „gradul zero al scriiturii" conţine ca nucleu preţios recomandarea, oricînd binevenită, de a rezista, cu sînge rece, dilatării stilistice a „semnificaţiilor", proliferării abundente a sensurilor voite, sufocării produse de un exces participativ.

Puritatea neutrală a stilului nu implică desigur absenţa angajării, nu poate fi vorba de asta din moment ce scriitorul exemplar în practica „gradului zero" era, în ochii criticului care a lansat celebra formulă, atît de ardentul Albert Camus, ardent însă în substanţa, în adevăr dogoritoare, în puterea evidenţialistă a scrisului său, dar lipsit de orice însufleţire exterioară, de acea abundenţă repetitivă care poate aşeza sub semnul suspiciunii demersul stilistic cel mai avîntat, mai subiectiv, mai „romantic". Operele caracteristice epocii dogmatice, pline de pasionalitate stilistică, dădeau impresia că autorii lor voiau să se convingă pe ei înşişi că au dreptate. Excesul de „forţă" indică un substrat de convingeri autentice cît se poate de fragil, ca şi cum scriitorul ar vrea să acopere, să facă uitată vocea intimităţii sale prin declanşarea unui mecanism generator de sunete asurzitoare, de patos formidabil. Simularea *forţei* — asta în general vorbind — este fenomenul alienant şi ne-artistic prin excelenţă, cel care dă cel mai

Scanned with OKEN Scanner

mult de bănuit că artistul se află pe un drum fals și că va ajunge, îndată ce rezerva de elanuri se va consuma, la disperare.

Capacitatea de a primi, de a se lăsa pătruns și încărcat, pînă la limită, de a purta încărcături cît mai mari — pînă la o limită explozivă — este, dacă lăsăm deoparte chestiunea *expresiei*, a descărcării de ceea ce s-a primit, problema centrală a unui artist și mi-am dat seama de asta contemplîndu-l pe Toma Caragiu la repetiții și în scene de viață și petrecînd în tovărășia sa mai multe ceasuri în șir, în tren, la teatru, la restaurant, după spectacol. Într-una din repetițiile la *Revizorul* se implicase atît de tare, încît mi se făcuse frică, apopletic cum era, că e în pericol să cadă. Dar el sfida pericolul sau nu se mai gîndea deloc la el, acaparat de un lucru, pentru moment cel puțin, mai important. În trenul care ne ducea la Vaslui, mi-a spus că întreruperea reprezentațiilor i-a salvat viața (pe care oricum avea în curînd să și-o piardă), pentru că — așa cum o pornise (*magnific*, ziceam într-o cronică) mai mult de zece seri cu public n-ar fi rezistat solicitării. Dar cu public și fără, genialul artist se consuma în aceeași măsură și era *la fel* de angajat. Vedeai la el foarte bine ce înseamnă a avea vocație „mai mare" ca a altora, poate la fel de talentați. Geniul lui era — simplu spus — vocația de a consuma, de a *se* consuma. Dar el *din ce era făcut* și ce era de consumat în el ? Totul avea o încărcătură *contemporană* în vocea, în gesturile, în privirea sa, asistase ucigător de atent la ce i se întîmplase, era *plin* și acest plin îi zguduia corpul și cerea o expresie pe măsură. Cu un cap deasupra tuturor era în reprezentanțiile în care și toți ceilalți erau foarte buni, fără cusur, dar el era peste, tăia răsuflarea, pentru că el nu numai că își studia rolul, dar îl acoperea, îl umplea, îl lua pe sus. Debutase la teatrul de revistă și cred că avea peste treizeci de ani cînd tot la revistă juca, l-am văzut la *Ploiești*, cu un text oarecare : *Șapte păcate* sau așa ceva, aveam să-l văd cîțiva ani mai tîrziu în *Opera de trei parale*, în *Proștii sub clar de lună*, urcînd amețitor, niciodată însă cu morga „artistului" care, de obicei,

Scanned with OKEN Scanner

încetează să *primească*, rupînd contactul cu marile surse vitale.

Scrierea *naturală* e înşelător dictată de un impuls natural ; mai curînd de o inerţie a spiritului constituită în impuls sau în ceva ce seamănă cu acesta.

Se scrie „uşor" poate pentru că soluţiile încercate, uzate, într-un cuvînt : resturile (adevăratei inspiraţii, situată undeva în trecut) vin de la sine, fără efort, fără opoziţie. Senzaţia de dificultate este aceea care însoţeşte de obicei aspectele noi, din spirit, în curs de afirmare şi care cer, acum — şi cu durerea inerentă naşterii a ceva viu — dreptul la expresie. Un scriitor american — şi americanii ştiu să spună mai bine decît alţii cîte un lucru sigur, fără pretenţii teoretice deformatoare în diversitatea cazurilor concrete — vorbind despre „procesul de creaţie" spune că fiecare autor se pricepe mai bine la ceva anume, şi că atunci cînd este în pană, în impas, se simte ispitit să recurgă la exploatarea lui şi o poate face rapid, şi dacă el cedează acestei ispite se poate considera pornit pe calea ratării.

A face un lucru pe care l-ai mai făcut şi ştii dinainte că-ţi iese, aşadar a scrie „uşor", „natural", fără susţinerea acelei tensiuni specifice ivirii elementului nou, semnalează iminenţa eşecului — în subconştientul artistului se „ştie" asta, se cunoaşte primejdia, dar conştiinţa rămîne liniştită ; frica ei de nelinişte este doar bine-cunoscută !

Conştiinţa (superficială) are deprinderea de a prezenta neadevăruri confortabile, unul dintre acestea, cel mai alarmant în realitate, este că lucrurile merg bine cînd condeiul *singur* merge bine, alergînd copilăreşte pe hîrtia albă, debitînd fleacuri importante, punînd în mişcare — după ce a retrezit la viaţă — reziduuri sufleteşti, rudimente de inspiraţie, ale „fostei" inspiraţii — de care am vrea să uităm că n-a fost uşoară şi că nu semăna deloc cu exerciţiul strict profesional al prezentului. Cu uşurinţă voioasă şi cu senzaţia — proprie bunului meşteşugar, şi nu adevăratului artist — că treaba înaintează repede şi cu spor, scriem din

Scanned with OKEN Scanner

nou ce am scris altă dată pradă veritabilei inspirații : chinuitoare, pustiitoare, deși, în felul ei, plină de bucurie ; dar nu repetăm, ci rezumăm, transcriem din memorie linia vagă, ușoară, plăcută, pe care, în trecut, se desfășurase înaintarea anevoios-triumfătoare a operei vii.

E bine să ne întrebăm dacă nu cumva, în plin succes, în plină forță, n-am pornit-o pe această cale.

S-a schimbat *gustul* sau a scăzut forța de *legitimare* a personajelor de către autorii lor mai timizi, mai puțin cutezători decît premergătorii capabili să privească în față abisurile naturii umane și înălțimile ei, să ne reprezinte binele și răul în forme paroxistice în interiorul aceleiași bogate individualități ? Citindu-i pe Shakespeare, Balzac și Dostoievski ai senzația că ei își îngăduie *totul*, nu respectă nici o limită, nimic nu li se pare *nepermis*. Mai sînt astăzi „posibile" personaje de felul lui Macbeth, al lui Vautrin, al lui Rascolnicov, mai îngăduie simțul nostru *moral* legitimarea omenească (și chiar morală) a unor ucigași — pentru că sub aspectul judiciar și din cel al normei umane elementare ce altceva sînt cei numiți mai înainte ? Și totuși simțul nostru moral nu este lezat în nici un fel, dimpotrivă, de reprezentarea lor, acceptă pe de-a întregul motivarea crimei — uneori oribile, dacă mai e nevoie de vreo adjectivare a unei realități care, de la sine, retează orice replică. Eroii lui Shakespeare sînt puternicii zilei, protagoniștii lumii și ai epocii lor ; să ne gîndim o clipă la personajele *reale*, echivalente lor, din lumea secolului XX și să ne întrebăm dacă ne-ar fi pe plac reprezentarea lor artistică de tip shakespearian (sau dostoievskian), explicarea și pînă la un punct *absolvirea* lor în planul strict uman... Parcă nu... Sigur, nu ! Experiența morală a lumii noastre, care se amestecă, cu sau fără voie, în judecățile noastre de gust, un îngăduie încălcarea normei morale, legitimarea crimei — și aceasta, oricît de zguduitoare ar fi demonstrația. Artistul care s-ar decide, totuși, să o întreprindă încă nu s-a născut și dacă s-ar naște mi-e teamă că s-ar bucura de o proastă primire ; ar fi privit cu „neînțelegere", cu „obtuzitate" și ar provoca cele mai violente

Scanned with OKEN Scanner

derogări de la principiul pur estetic (sau pur psihologic) din cîte s-au produs vreodată. Uciderea ființelor nevinovate, greu se mai poate tolera unui erou „complex", amestec de bine și rău etc.

Ceva s-a schimbat în această lume, dacă simțul moral poate acționa cu atîta putere asupra „simplei" judecăți de gust. Aș spune chiar că operele care nu-i rezistă cu bine și-au pierdut puterea de fascinație.

Ce este *la început*, cu ce *se începe*? G. Călinescu sfătuia pe tineri — ca spirit clasic și în același timp pragmatic ce era — să înceapă cu *imitarea* maeștrilor. Trebuie să înveți meseria de la alții care au stăpînit-o, cam așa zice, să-ți înfrîngi orgoliul, să nu te stinghereaască situația, mai mult decît subalternă, de simplu copist. În materie de pictură, aceasta e o regulă ; adesea, nu totdeauna, și viitorii mari scriitori o confirmă. Dostoievski a început prin a scrie ca Gogol, ca Dickens, ca Eugène Sue. Eminescu începe ca Bolintineanu ; Rebreanu scrie schițe în maniera Moricz Szigmond. Prima compoziție literară a lui Marin Preda a fost un fel de rezumat al unei povestiri de Calistrat Hogaș, care-l impresionase pe el. Fănuș Neagu „copiază" la început pe Sadoveanu și pe Panait Istrati ; Teodor Mazilu debutează cu schițe în genul Cehov — Caragiale — Scedrin. Labiș — am văzut — imită, în primii ani, cam tot ce citește. Nichita Stănescu pastișează pe... G. Topîrceanu etc., etc. La alții modelele sînt nu mai puțin evidente, dar mai amestecate, modelele cele mai diferite se învecinează cum nimeni, nici ele însele nu visaseră vreodată...

Benjamin Franklin povestește în *Autobiografie*, foarte tacticos, cum a „învățat" să scrie în maniera unui școlar plin de sîrguință. Se poate și așa : „Cam prin acea vreme (în adolescență — n.n.) am dat peste un volum răzleț din *The Spectator*... L-am cumpărat, l-am citit și răscitit și am rămas încîntat de el. Socoteam stilul excelent și doream, dacă-mi va fi cu putință, să-l imit. În acest scop, am luat cîteva articole și, scoțînd scurte note despre ideile cuprinse în fiecare frază, le-am pus deoparte timp de cîteva zile,

iar apoi, fără să mă mai uit la text, am încercat să le rescriu, redînd pe larg fiecare idee, tot atît de complet cum fusese exprimată înainte, și folosind pentru aceasta orice cuvinte îmi veneau la îndemînă."

Cum s-ar zice, tot școlărește, să te exprimi cu cuvintele *tale* ! Ideile, adică, nu contează. Și așa și este, totul poate începe de la *cuvinte*. Sau cum zice un mare scriitor : „nu se petrece nimic altceva decît niște cuvinte". Ce *mesaj* poate avea de comunicat lumii un tînăr extrem de dotat ? Absolut nici unul. Dar el trebuie să fie pregătit în orice clipă să-l primească și să-l transmită. Clipa aceasta trebuie să-l găsească nu „format", cum se spune —, nici un scriitor nu e pe deplin *format*, n-ar mai scrie dacă ar fi ! —, ci *plin de cuvinte* ; cu toate cuvintele în stare de tensiune, gata s-o pornească. Încotro, nu știe încă, n-are cum să știe. Dar oricînd clipa aceasta poate veni ; nimeni nu-l vestește de venirea ei. Și cuvintele trebuie să se afle la post, în stare activă.

O prejudecată susține, cu toate aparențele de adevăr, dar numai cu aparențele, că artistul se „maturizează", că operele mai tîrzii sînt singurele semnificative, spre deosebire de tinerețea nesigură etc. Arghezi a ridiculizat-o într-un text din *Manualul de morală practică* (1945) rezumînd în acest fel ideile unui conferențiar : „Înțelegi însă care-i tîlcul secret al principiului : lucrurile bune le scrii după ce ai trăit, și cu cît ești mai aproape de termen, cu atît ți-e mai bun scrisul și mai legitim. Momentul cel mai potrivit e să scrii cînd îți tremură mîna și limba, ba mai ales după ce-ai murit, momentul experienței personale întregi."

Valeriu Cristea, în *Tînărul Dostoievski*, ni-l descoperă pe marele scriitor relevat în chip integral în operele de tinerețe, privite de obicei cu condescendență de admiratorii (cît de sinceri ?) ai maturității. Mihai Zamfir, în *Imaginea ascunsă*, refuză convingător, ideea, solid acreditată, a unui Proust „tînăr", superficial, leneș, monden, arătînd că încă din această fază Proust este Proust. Cît îl privește pe Liviu Rebreanu, el decade ca mare scriitor exact în

Scanned with OKEN Scanner

faza cînd ar fi trebuit să se „maturizeze" ; recitind studiul pe care i l-am consacrat, nu mă pot opri să regret faptul că, pe urmele unei prejudecăți critice înrădăcinate, i-am desconsiderat nuvelistica de tinerețe ; în realitate, excepțională, poate cu nimic mai prejos de romane ; și de o „modernitate" existențială încît mai evidentă decît romanele sale.

Cehov se plictisea rău (o mărturisea într-o scrisoare) scriind *Stepa*, capodopera nuvelisticii sale ; terminînd-o, însă, el era foarte sigur că a ieșit, într-adevăr, o capodoperă. E, poate, o relativă condiție a practicii scrisului de „capodopere" această impersonalizare, ce se traduce, la nivelul percepției de sine a autorului, ca plictiseală. Aprinderea în momentul execuției (nu al concepției) poate avea ca rezultat degradarea rapidă a textului redactat cu prea multă înfocare. Plictiseala — stare *critică* prin excelență, căreia nu-i rezistă decît ceea ce merită la un grad superlativ și care respinge reușita medie, socotind-o mai curînd o penibilă nereușită — este, în ea însăși, cea mai bună garanție că lucrul, supus unei condiții atît de dificile, va rezista.

Literatura atinge un punct al contemplației egale a lumii la care filosofia nu are acces, nici etica nu are acces ; un plan foarte adînc, pe care Paul Zarifopol [1] îl descoperă mai curînd în opera unui scriitor (e drept : Dostoievski) și nu a unui metafizician (fie el : Kant) : „expunerea lui are acea obiectivitate, și dramatică și narativă, care *minunează* (s.n.) pe orice cititor priceput și neprevenit".

Obiectivitatea care *minunează* trebuie să recunoaștem că nu e atitudinea doar distantă și nepărtinitoare, pe care estetica romanului o recomandă tuturor, adică o calitate sau o noțiune pur literară ; sau de *strategie* literară. Ci cu totul și cu totul altceva ! Dar ce ? Tot Paul Zarifopol — în recenzia la *Spiritul lui Dostoievski* de N. Berdiaiev :

---

[1] Semnalarea aparține lui Al. Paleologu. Postfață la *Dostoievski în conștiința literară românească.*

Scanned with OKEN Scanner

„Problema răului și a răspunderii nu sînt ale planului adînc, ci ale omului empiric (...) Dostoievski, (...) a rămas în acest punct mai vechi decît Kant și inocent de grijile subtil prudente ale acestuia. Planul adînc este planul purei și egalei contemplări, unde nu are loc nici o preferință sau ierarhie, pentru morală de exemplu, cu libertate și nemurire împreună."

Despre acțiunea („influențele") literaturii asupra literaturii se vorbește destul, se fac studii comparatiste etc. ; da, adesea literatura se naște din literatură — fără „influențe" ; despre acțiunea vieții asupra literaturii se vorbește mult, de asemenea, se întocmesc biografii detaliate unde vedem cum diferite împrejurări din „viață" capătă echivalențe literare.

Se vorbește mai puțin despre acțiunea literaturii asupra vieții. Generații întregi *trăiesc*, totuși, conform unui model literar ; multe situații au existat întîi în cărți, abia după aceea în viață. Opera lui Balzac nu e numai reflectare, dar și *anticipare* — în imaginar — a unor situații menite să devină, abia să devină, *curente* în viața societății franceze. Trăim adesea ce am citit, doar am citit, cu pasiune, cu un fel de încredere oarbă ; care ne modelează, ne structurează, ne determină să „facem" ceea ce, altfel, n-am fi făcut și nici n-am fi gîndit că am putea face.

Scriind despre un poet am constatat pe viu și în mod cert un lucru de necrezut : poetul *întîi* scria, apoi *trăia* în conformitate cu propriul său scris, constrîns de propriile sale versuri, ca de o fatalitate exterioară !

Ne modelează nu numai ce e scris de alții, dar și ceea ce scriem noi înșine ! Asta, pentru că scrisul descifrează în lăuntrul celui care scrie lucruri altfel greu de descoperit, lucruri menite abia a se face — și pe care le constrînge să iasă la iveală, să devină *acțiuni*.

Despre puterea cărților asupra naturilor fragile și sensibile, ce să mai vorbim ; aproape toți scriitorii sînt astfel de naturi. Unii o recunosc, nu fără voluptate și nu fără spaimă — Anton Holban, de pildă, în romanul O *moarte care nu dovedește nimic* :

Scanned with OKEN Scanner

„Mă recitesc. Așa găsesc de identice unele motive cu ale lui Proust, că mi se pare inutilă această povestire care nu poate fi decît o copie palidă a unui original magistral. Dealtfel, nici nu știu dacă mirajul lui Proust nu mă face, din cauza unor asemănări exterioare, să-mi complic starea sufletească. Poate că dacă n-aș fi citit *Albertine disparue* în alt fel (mai bine sau mai rău) aș fi suportat dispariția Irinei. Proust ne îmbracă în o haină care nu ni se potrivește. Cînd te gîndești că în nopțile mele albe mototolesc perna și bîigui pînă la epuizare întrebarea «ce s-o fi făcut Irina» poate numai din pricina unei influențe literare."

Destule capodopere iau drept motiv *acțiunea cărților* și cu oricîtă ironie l-ar trata, ceva serios, uimitor, *neliniștitor* se desprinde din ele. *Don Quijote, Madame Bovary, Bouvard et Pécuchet, Evghenii Oneghin, Muntele vrăjit.* Dar și *Demonii !*

Angajamentul ideologic și simpatiile politice ale unui scriitor în ce raport se află cu puterea sa de creație ? Că nu-i dăunează, putînd juca și un rol stimulator, ridicîndu-i „tonusul", o arată cazul suprem al unui Balzac, al unui Dostoievski. Singura condiție rămîne totuși menținerea obiectivității ? Pînă și această formulă obișnuită, frumoasă și nobil intenționată, își găsește rar confirmarea. Malraux, în vremea noastră, s-a afirmat ca mare romancier al condiției umane, al destinului, exact în perioada cînd întreținea mai strînse legături, în acțiunea politică nemijlocită, cu forțele stîngii, și cînd răspundea observației polemice a lui Bernanos că în atitudinea față de războiul civil spaniol este mai intolerant cu unii decît cu ceilați : „Dar uitați că sînt comunist".

Jean Lacouture atrage atenția asupra acestei semnificative simetrii [1]. Desigur, relațiile scriitorului cu comunismul sînt mai mult de natură „pragmatică" ; nu e mai puțin adevărat că angajamentul său în acest sens, oricît

[1] *Un montreur d'absolu, Le nouvel Observateur,* 629/1977.

de „distanțat" și nu lipsit de oarecare artificialitate, „ce voyage qu'il fait aux côtés du communisme combattant, comme Mère Courage aux côtés des armées du roi, est la seule cause qui aura puissamment inspiré en lui le grand créateur romanesque". Și mai departe :

„L'a-t-on suffisamment remarqué ? Sitôt que cesse son alliance avec les communistes, dans la Resistence vers 1943–1944, cesse aussi sa grande verve romanesque. Il est évident que son implication dans le gaullisme fut beaucoup plus intense, plus totale que son engagement révolutionnaire. Mais le fait est que le passage des franges du communisme des années 1930 à la participation du gaullisme des années 1940 est aussi, sur le plan esthétique, le passage de Malraux de l'oeuvre proprement créatrice à l'essai, au discours commémoratif et à l'autobiographie camouflée."

Jean Lacouture încearcă și o explicație, lansează ipoteze și întrebări nu se poate mai incitante, unele cu trimitere directă la „esența" actului creator — care ar presupune, ca o condiție a reușitei sale, asumarea unui rol :

„Est-ce parce que le jeu, le masque, la représentation lui sont plus naturels que tout ? Est-ce parce qu'il s'investit mieux dans le rêve que dans la vécu ? Est-ce parce que l'imposture est le vrai domaine de l'art ? Il faudra résoudre, entre beaucoup d'autres, ce cas Malraux".

Nu toți scriitorii sînt scriitori sau *numai* scriitori. Poate cea mai mare parte dintre cei de valoare supremă depășesc limitele literaturii, reprezintă un „dincolo de literatură". Cea mai mare parte, nu toți ; nu e o regulă. Dacă ar fi una, existența unui *scriitor — scriitor* ca Rebreanu al nostru, sau ca Flaubert, sau, mai ales, ca Cehov, ar fi de ajuns ca să o anuleze. Dar Tolstoi ? Dar Dostoievski ? Dar Faulkner ? Despre Céline spune M. Foucault că este „altceva" decît un scriitor, despre Bernanos — că este „mai mult" decît un scriitor, și îi consideră și pe unul și pe celălalt a fi „niște vieți".

Și totuși, fără a avea sentimentul valorii lor ca *scriitori*, ar fi cu putință să-i prețuim pentru acest „altceva" sau

pentru acest „mai mult" ? La Tolstoi-profetul, cel mai mult te tulbură că fiind, desigur, și profet și conștiință a scris „odată" *Război și pace* și că, în anii chiar cînd ajunsese să disprețuiască literatura ca literatură, a scris *Moartea lui Ivan Ilici*, iar la adînci bătrîneți, pe cînd se pregătea de moarte tunînd și fulgerînd, a mai avut sublima „răbdare" de a scrie *Cazacii*.

Poezia nu este gîndire, ci gînd și îngîndurare, în imagini sau nu ; gîndul, oricît de „simplu" spus, poate deveni poezie mare, fără sprijinul imaginii și uneori tocmai pentru că se lipsește de ea.

Nu numai poezia nu poate fi „tradusă" în limbaj noțional, dar nici partea ei de gînd, aparent înrudită cu gîndirea abstractă, de fapt mai fără legătură cu ea decît oricare alta.

În privința aceasta trebuie să-i ascultăm cu atenție și să-i credem pe acei poeți care s-au nimerit să fie și gînditori, întrucît pe *ceilalți* am putea să-i suspectăm de ostilitate principială față de gîndirea abstractă. Cum nu-l putem suspecta, de pildă, pe autorul *Trilogiei cunoașterii*, care, mai limpede ca oricine altul (și desigur mai competent), a respins apropierea cu o energie semnificativă :

„Sensuri ascunse, ce ar putea să fie formulate în chip abstract, nu se găsesc în poezia mea decît ca alunecări, pe care eu însumi le condamn. Toate sensurile țin de domeniul unei sensibilități metafizice ce coboară în adînc și vine din adînc ; ele n-au confinii cu înțelegerea filosofică discursivă."

Literatura (poezia în esență) n-are legătură decît cu gîndul care n-a devenit gîndire ; dar literatura și poezia *mare* se deosebesc de cele „normale" prin aceea că ne dau senzația nu că n-au ajuns *încă* la gîndirea abstractă puternică, dar mai curînd, cum se întîmplă la Goethe și Rilke, Dostoievski și Proust, Eminescu și Blaga, că au depășit-o, nemulțumite de ea ; și nu *ne-în-stare* de ea.

Ce tristețe, ce senzație penibilă de dezafectare emană cazurile de inadecvare a „gustului" la „idee", cazurile în care meritul moral și înălțimea conștiinței

Scanned with OKEN Scanner

unui scriitor (sau a unui critic) nu-și găsesc confirmarea în planul operei, care poate fi rea, poate fi mediocră, în ciuda acestui merit și a acestei conștiințe ! Care nu-și găsesc un echivalent corespunzător la nivelul gustului literar ; care poate fi catastrofal, amenințînd să compromită ideea înaltă pe care cel în cauză pretinde că o reprezintă. Și, dimpotrivă, ce reconfortante sînt situațiile, mai rare, e drept, de armonizare a *ideii cu gustul*, a omului teoretic cu omul practic, fericitele echivalențe dintre gîndire și acțiune, dintre „principii" și judecata critică menită să le autorizeze !

Încurajatoare pentru acest tip de simultaneitate este considerarea unui caz precum acela al lui Alexandru Sahia. Principiile militante și revoluționare l-ar fi putut determina, ca pe atîția alții în epoca sa, ca pe atîția alții din vremuri mai apropiate, la o judecată sectară, de tip „stîngist", a literaturii timpului său. Este reconfortant să gîndești că un om ca Alexandru Sahia a știut să-și păstreze cumpătul și în cazul aprecierii acelor opere, de majoră importanță literară, care nu-i slujeau *direct* orientarea politică, dar care, prin climatul de cultură și prin preeminență valorică, meritau să fie activ susținute, tocmai în interesul *mai larg* al cauzei, de un om ca el, de un militant ca el.

Animatorul publicațiilor de stînga nutrea, de pildă, o adevărată venerație pentru opera lui Liviu Rebreanu, despre care e greu de crezut că i-ar fi ilustrat nemijlocit convingerile. „Personalitatea scriitoricească a d-lui Liviu Rebreanu s-a impus masivă și definitivă — scria Al. Sahia [1]. Este întîiul dintre cei puțini asupra valorii cănuia nu se mai poate discuta."

Cînd apare *Răscoala*, Sahia nu-și ascunde emoția, o emoție care se distilează în judecăți lucide și ferme :

„În sfîrșit, după muncă de ani de zile, a închegat în pagini definitive o mare epopee : revoluția țărănească. Încercările minore ale cîtorva, care s-au străduit să prindă răzmerița de la 1907, nu înseamnă nimic în raport

---

[1] *De vorbă cu dl Liviu Rebreanu*, *Vremea*, 8 noiembrie 1931.

Scanned with OKEN Scanner

cu noua operă a scriitorului Rebreanu." [1] Sahia știa să-și afirme punctul de vedere, sprijinindu-se pe operele de mare valoare — și nu, ca atîția alții, dispensîndu-se de ele sau de-a dreptul *împotriva* lor. Reconfortant este, tot în sensul acesta, și un text din *Rampa*, 9 mai 1931, în care salută premiul, din acel an, al Societății Scriitorilor Români. Premiul fusese decernat lui Camil Petrescu pentru *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*. Nici de data aceasta militantul de stînga nu optează pentru o judecată mărunt „politică", ci, fără umbră de ezitare, pentru una cuprinzător estetică, călăuzită de criteriul *valorii* : „Romanul d-lui Camil Petrescu, cel mai gîndit roman românesc și cel mai bun roman de război scris pînă acum, merită această încununare."

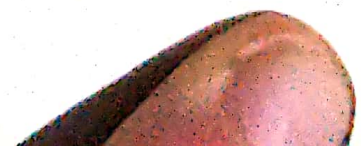
„*Creator de înaltă valoare*" (s.n.), iată sintagma esențială în judecățile militantului Sahia, cînd vine vorba de un Rebreanu, de un Camil Petrescu ; nimic nu-l abate de la solida apreciere *de gust*. Militantul intuia că nimic bun n-ar ieși dintr-o asemenea abatere ; numai rele, de toate felurile, cum bine știm. L-a „înțeles", deși nu era ușor, și pe Bacovia : „Bacovia se agață năvalnic de viață — se urcă și cade, se scoală și cade".

Despre Georg Lucács începusem să aud în anii agitați și tulburi ai adolescenței mele ca despre autorul unei teorii care de pe atunci îmi inspira cele mai serioase rezerve, teoria *perspectivei necesare* : opera literară trebuie să conțină o perspectivă asupra viitorului, altfel ea nu conformează normelor „romantismului revoluționar" — parte integrantă a realismului socialist, cum se spunea ; și se credea. Cu ce uimire am citit mai tîrziu scrierile criticului marxist, mai ales pe cele de tinerețe — geniale ! Nu prea semănau cu ceea ce mă obișnuisem să cred, cu neplăcere, despre el.

Asta a fost mai tîrziu. *Și mai tîrziu* aflu despre originile însăși, cele mai îndepărtate în timp și — cred eu —

---

[1] Desprind aceste rînduri concludente, ca și cele citate în continuare, din micul studiu al lui Teodor Vîrgolici, *Al. Sahia și scriitorii vremii sale*, *Rom. lit.*, 29/1974.



Scanned with OKEN Scanner

cele mai autentice, ale *autenticului* Lukács. Teoriile din epoca adolescenței mele reprezentau, îmi dau seama acum, replica falsă pe care marele estetician, una din „naturile" cele mai ciudate din cîte cunosc, și-o dădea lui însuși, adevăratelor, pateticelor sale convingeri inițiale. Pentru că aici, la origine, e de căutat adevăratul Lukács :

„Primele impresii literare semnificative, dobîndite după lectura *Iliadei* lui Homer într-o traducere în proză, îi insuflă, prin destinul lui Hector, convingerea că tocmai eroul care este înfrînt deține superioritatea și are în fond dreptate. Succesul exterior este departe de a coincide cu adevărul moral."

N. Tertulian [1], din notele căruia culeg aceste informații, temeinic interpretate de eminentul cercetător al gîndirii lui G. Lukács, relatează în continuare :

„Lectura cărții lui Max Nordau *Degenerescența* îi stimulează, printr-o pasionată *reacție de opoziție* (s.m.) față de tezele autorului, interesul admirativ pentru scriitorii anatemizați de Nordau : Baudelaire, Verlaine, Swinburne, Zola, Ibsen, Tolstoi".

Ce ironie ! Cam aș putea uita că în aceiași ani ai adolescenței mele majoritatea scriitorilor anatemizați de Max Nordau erau încă și mai anatemizați ca scriitori „decadenți", iar despre G. Lukács, opozant *originar* al acestei anatemizări se vorbea cu mult respect ca de o autoritate în materie de critică a literaturii „decadente", adept al unei literaturi sănătoase, luminoase etc. o literatură în care firește n-aveau ce căuta nici Baudelaire, nici Verlaine, nici chiar Zola, certat în toate felurile pentru „naturalismul" său deși meritul de a fi scris *Germinal* îl absolvea în oarecare măsură...

Rimbaud imposibil de închipuit om bătrîn și Voltaire imposibil de închipuit tînăr. Eminescu greu de închipuit bătrîn, Sadoveanu greu de închipuit „tînăr scriitor". Pe Tolstoi ni-l putem imagina tînăr și foarte bătrîn, nu prea

---

[1] G. Lukács, *Romanul istoric*, B.p.t., prefață și note de N. Tertulian.

Scanned with OKEN Scanner

și pe Dostoievski. Un Gogol foarte bătrîn, venerabil maestru literar ; imaginația noastră îl refuză. Un tînăr (ca și un bătrîn) Shakespeare ; pare grotesc, dar de ce oare ? A răspunde înseamnă a rezolva tot misterul cazului său și sînt puține șanse s-o facă cineva. A defini vîrstele *tipice* ale creatorilor înseamnă a vorbi despre ce este esențial în ei. Pare că ei toți s-au concentrat în direcția aceasta : să-și descopere vîrsta ; vîrsta ideală pentru opera lor. Cel mai interesant de meditat : scriitorii care și-au *uitat*, în vreme ce scriau, vîrsta reală.

Orice s-ar spune, cine e obsedat de scris, de propria operă, nu prea are „timp" să citească ; se întîmplă și altceva, să prefere să citească lucruri slabe, cărți care nu-l solicită, autori cu care nu intră în competiție, autori pe care, evident, îi depășește ; care nu-i dau probleme, nu riscă să-l pună pe gînduri ; sau, de-a dreptul, să-l descurajeze prin confruntare. Balzac nu prea citea literatură, rezultă limpede din corespondența sa, și cînd citea prefera să descopere că autorul respectiv e mai slab ca el. De exemplu, *Volupté* de Sainte-Beuve, îl satisface : „Există în această carte unele fraze, unele pagini frumoase ; încolo nimic. Or, tocmai acest nimic îmi place, acest nimic datorită căruia *mă pot amesteca*" [1].

Nu e extraordinar ? Greu de crezut — și totuși cît de *profund* credibil : „tocmai acest nimic îmi place..." Acest *nimic* îi dădea puteri, îl făcea să se simtă el însuși bine, *plin*, mare. Altceva decît acest *nimic*, l-ar fi indispus pe Balzac, i-ar fi luat ceva din libertatea, din fericirea, din orgoliul de a scrie el însuși.

Dacă e nimic în romanul lui Sainte-Beuve, poate fi *altceva* decît nimic în propriul său roman, la care scrie tocmai atunci ; sau se pregătește să-l scrie. Acest nimic

---

[1] Într-un excelent comentariu asupra scrisorilor lui Balzac, Livius Ciocîrlie observă că : „Lecturile lui Balzac, atît cît se poate citi din scrisori, n-au fost întinse (...) La drept vorbind, lectura era în viața acestui „ocnaș al scrisului" semn al sterilității de care, deși mult mai rar decît Mallarmé, nu s-a temut mai puțin."

Scanned with OKEN Scanner

îi place lui Balzac, acest nimic îi dă aripi și îl entuziasmează.

Un sentiment confuz de înstrăinare, de jenă și culpă te cuprinde adesea în vreme ce tratezi subtil înalte chestiuni estetice ; în răstimpuri vine să cerceteze și pe autorul meditațiilor de față. Actul creator : oare *despre asta* e *vorba* ? Aceasta e *problema* ? *Și* despre *asta* e vorba ; *și* aceasta e *problema*. Nu se poate trăi ignorînd realitatea absurdului și a durerii și nu se poate *omenește* trăi cu gîndul mereu ațintit spre ea. Asaltul nimicitor împotriva condiției umane, desfășurat sub atîtea forme, în acest secol ce se apropie de capăt, a fost deopotrivă cea mai teribilă încercare de a discredita valorile specific umane, de a înjosi spiritul și demnitatea *creatoare* a omului, de a descuraja efortul său *creator*, de a-i răpi orice sens și orice legitimitate ; de a neutraliza și ultragia nu numai simțul moral al omului, dar și simțul său *critic*, de a desființa dreptul de a spune da și de a spune nu. Tot răul petrecut sub ochii noștri înseamnă într-un fel sau în altul și un rău spiritual. A-i rezista este cu putință și pe această cale, prin adîncirea reflecției asupra nașterii și condiției de existență a valorilor. Un Gramsci în închisoare nu abandona *lupta* tratînd probleme estetice, ci o ducea mai departe. Bahtin, în condițiile știute, se întreba despre Rabelais, despre Dostoievski, despre resorturile genialității. Lukács... Andrei Bielîi... Luînd drumul tragic al exilului, chiar în anul venirii lui Hitler la cîrma Germaniei, Th. Mann scria eseuri despre Cervantes, despre Wagner, fără să ignore realitatea și fără a înceta o clipă să se înfioare de dezgust, de revoltă, și să se cutremure de ceea ce se întîmplă cu Germania *sa*, care pleca împreună cu dînsul în exil și care era acolo unde era el și nu de unde plecase cutremurat.

A implanta, fără comentariu, întîmplări știute și semnale de care ai luat cunoștință, în mijlocul unui eseu ca acesta, aparent desfăcut de ele, numai aparent. Aceste „decupaje" își au rostul lor printre fragmentele asupra spiritului creator și a condițiilor creatoare. Venind vorba,

Scanned with OKEN Scanner

la procesul bandei de asasini ai actriței Sharon Tate, de noțiuni ca : om, moarte, crimă, remușcare, justiție etc. ideologul grupării J. Mason a declarat liniștit că acestea sînt doar niște combinații de litere, de 2–3–4–5–6–7 litere fiecare, nimic mai mult.

Un scriitor sovietic născut prin 1920 apreciază că două *treimi* din tinerii de vîrsta sa au murit în război.

Luîndu-i-se cureaua, mare poet Osip Mandelstam, trebuia, în timpul anchetei, să răspundă la întrebări de care depindea soarta sa, să-și țină pantalonii cu mîinile. Poetul era un domn foarte demn, de ajuns de pendant, puțin de modă veche.

Între aceste întîmplări din vremea noastră și temele despre care scriu aici, trebuie stabilită o punte, să se facă un schimb de mesaje, să existe un *du-te vino* permanent. Altfel nu se poate ; nu este permis.

A fost și va mai fi vorba de Goethe. O frază a sa străjuia la intrarea celui mai mare lagăr de exterminare cunoscut vreodată.

Cearta dintre doi buni prieteni : J. P. Sartre și A. Camus a izbucnit — și nu s-a mai stins niciodată — întrucît cel dintîi vorbea despre totalitarism, cu exemple numai din vremea dominației hitleriste, iar cel de al doilea nu suporta această „unilateralitate".

A. Camus a scris *Străinul* dar și *Reflecții asupra ghilotinei* pe care le-am citit, cu respirația tăiată, într-o săptămînă de întrerupere a lucrului la *Gogol sau fantasticul banalității*.

Vorbesc de cei pe care-i citez în aceste fragmente cu opinii pe tema : ce este literatura ?

J.P. Sartre se întîlnea prin 1970 cu studenții contestatari, pe care-i aproba ; și încerca să justifice refuzul lor de a mai învăța despre Pascal și Baudelaire, autori care-i plictiseau. Asta nu i-a împiedicat să trimită spre generosul vorbitor bilete avînd următorul conținut : *Sartre, fii mai scurt.*

Sartre lucrase cam douăzeci de ani la cartea despre Flaubert, *L'idiot de la famille*. Tinerii săi „prieteni" îl somau să n-o publice : tema nu mai interesează, Flaubert a fost un burghez.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru „Albatrosul ucis", poezie publicată totuși în *Scînteia tineretului*, Labiș ar fi trebuit să fie lapidat „de către muncitori", era opinia unui înalt funcționar cultural al timpului, opinie expusă în concluziile unei ședințe.

Eroul unei nuvele de Radu Cosașu pleacă de acasă, în ceasurile agoniei tatălui său, spre a merge undeva unde se protesta împotriva tentativei — nereușite — de asasinare a lui Palmiro Togliatti ; considerînd că e mai important decît să-și vegheze tatăl pe moarte ; o moarte care — spre deosebire de amintita tentativă — *reușea* cu siguranță.

Un bătrîn doctor polonez mergea *voluntar* spre camerele de gazare, pentru a nu-și părăsi copiii din orfelinatele varșoviene aflate sub grija sa și a nu-i lăsa să moară *singuri*. Citez din riguros întocmitul eseu „documentar" al lui M. Mihalaș închinat *Bătrînului Doctor* :

„Korczak mai crede că de această soartă vor fi scutiți copiii. Dar, încă printre primii, sînt duși micii pensionari din 30 de cămine de orfani și internate. Cînd a venit și rîndul „Casei orfanilor" să plece, a fost văzut un cortegiu de copii în rînduri strînse (...) în față mergeau cei mai mici, conduși de doctorul Ianusz Korczak. Copiii credeau probabil că pleacă într-o colonie de vacanță. Pentru prima dată, doctorul nu le spusese adevărul. (...) Dar pentru că simbolurile nu ne spun uneori prea mult, pentru că unele au obosit, s-au înstrăinat de obiectul lor, devenind formule algebrice, să ne oprim, să ne oprim o clipă și să ni-l închipuim pe blîndul, pe bătrînul doctor Korczak printre copiii săi ; el care *știa*, el care nu voia să-i părăsească și nu putea să-i salveze — îndreptîndu-i unuia părul, spunîndu-i celuilalt un cuvînt (ce cuvînt ?), sprijinind-l pe altul de braț — mergînd încet, împreună cu ei, spre camera de gazare."

Un vers dintr-un mare poet contemporan : „E timpul să se scumpească prețul omului". Îl găsim, alături de atîtea altele de o stringență egală, în *Interogarea Magilor* de Ion Caraion.

Admir mult eseistica lui Alexandru Paleologu, dar iată două fraze din cartea sa (magistrală) despre *Mihail Sadoveanu* pe care nu le înțeleg și nu le aprob, chiar din

Scanned with OKEN Scanner

perspectiva decupajelor de mai sus : „Raţiunea istorică şi progresul nu greşesc niciodată în linii mari, oricîtă brutalitate, vandalism, prostie şi grosolănie ar provoca, oricîte crime ar săvîrşi. Justificarea lor este profundă şi infinită, în vastul ocean de cauze şi motivări concrete".

Acceptarea (sau respingerea) unei valori nu se petrece niciodată într-un spaţiu epurat estetic şi al purelor controverse de idei. Am citat într-un articol următoarele fraze dintr-un eseu al lui G. Dimisianu [1] despre Caragiale, atingînd şi chestiunea netangentă la estetic a „aderenţei" marelui scriitor la spiritul autohton :

„Firește că la originea contestărilor etniciste ce i s-au adus lui Caragiale, a învinuirilor de inaderenţă, aflăm complexele create de sarcasmul său, reacţie previzibilă a unor spirite ce s-au crezut îndreptăţite să cheme la solidarizare în faţa iritantului atac venit «din afară» (...) Iluzie inconsistentă, fiindcă scriitorul venea dinlăuntru şi ne privea cu proprii noştri ochi. A-l proiecta în afară, iată o ripostă dintre cele mai naive, comodă, însă nu prea onorantă. Fiindcă o lume puternică, o colectivitate robustă şi sigură în aşezările ei (...) suportă bărbăteşte adevărurile cele mai crude despre ea însăşi (...) A avea un Caragiale şi a-l păstra printre zeii tutelari este pentru o naţiune un semn al forţei."

E în criză literatura ? A fost totdeauna în criză, de aceea a rezistat. Atîtea lucruri nu păreau a fi deloc, şi pentru multă vreme, atinse de îndoială, pîndite de iminenţa crizei şi a dispariţiei ; şi nu se mai ştie de soarta lor. Poezia nu mai interesează prea mult într-o lume în care...? Poezia n-a interesat niciodată *prea mult*. Altele au interesat în mult mai mare măsură ; dar şi cînd n-au mai interesat de loc...

Spectrul dezinteresului, fantoma — şi *realitatea* — crizei întreţin longevitatea poeziei. Şi cine ştie, va veni o

---

[1] Gabriel Dimisianu, *Opinii literare*, Ed. Cartea Românească, 1978

Scanned with OKEN Scanner

vreme cînd ineficacitatea atîtor soluții practice de salvare a omului, ne va întoarce spre Poezie ca spre unica izbăvire, a cărei putere, asupra omului și a lumii sale, încă n-a fost încercată. În criză, oricum tot mai mult sub semnul întrebării e numai literatura ce nu este decît literatură, poezia doar poezie, scriitorul profesionist al literaturii, poetul profesionist al poeziei. Eșecul filosofiilor „sistematice" nu vine din faptul că omul s-a dezobișnuit sau nu mai vrea sau nu mai e capabil să gîndească — și la ce să gîndească decît la propria-i supraviețuire? — ci din suspiciunea, justificată, a unei inadecvări în lume. Șansa literaturii, (a poeziei) este că prin natura ei însăși exclude această inadecvare, această utopie, această lipsă de „realism" de care suferă sistemele de gîndire, oricît de grandioase. Ceea ce s-a pierdut prin dispariția acestora și ceea ce disciplinele cercetării au abandonat prin specializare, adică o viziune totală asupra omului, o „explicare" a omului confruntat cu probleme din ce în ce mai grele în lumea care este cum este: asumarea acestei răspunderi constituie șansa literaturii.

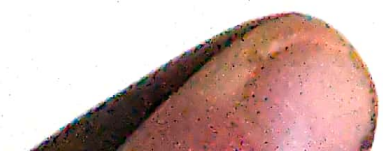
Operele importante îmi apar în aceeiași lumină, a prezentului unic, și stau pe același plan din punctul de vedere al unei recepții intens *apropiate*. Curentele, epocile, școlile, stilurile merită studiate în parte, în măsura în care acest lucru este posibil (diferențele sînt adesea iluzorii), dar asta nu anulează marile coordonate comune, marile traeictorii pe care operele, dincolo de ceea ce le desparte, se întîlnesc.

Un critic modern crede că trăsătura unificatoare indicată de Proust pentru recunoașterea capodoperelor ar fi mai mult o caracteristică a „barocului" decît una atît de generală și tot el descoperă pînă la urmă că: nu, nu este o trăsătură barocă, ci mai curînd una exact opusă, tipic ne-barocă, teribil de anti-barocă. Proust scrisese — fără să-și facă probleme privind gradul de adecvare la baroc, sau poate nu, nu, la anti-baroc, a cuvintelor sale, — că frumusețea *absolută* a unor opere (cele mai de seamă, în conștiința sa) consistă într-un fel de „unitate transpa-

Scanned with OKEN Scanner

rentă, în care toate lucrurile, pierzîndu-şi aspectul primordial de lucruri, se rînduiesc unele lîngă altele într-un fel de ordine, pătrunse de aceeaşi lumină văzute unele în altele, fără ca vreun cuvînt să rămînă în afară, să rămînă refractar acestei asimilări". Dacă această trăsătură poate părea barocă, sînt toate şansele ca ea să rămînă aşa cum a vrut-o marele scriitor neobsedat de diferenţa stilurilor ; larg cuprinzătoare, plină de *aderenţă* la substanţa capodoperelor de totdeauna, indiferent de curentul cărora vrem să le asimilăm doar pentru a pune ordine, inutilă, în realitate izbutind să încurcăm şi mai mult lucrurile. „I se reproşa lui Picasso că încearcă doar să-şi înnoiască arta, în timp ce predecesorii lui, chiar Van Gogh, vruseseră să şi-o adîncească. Precum statuia neagră pe sicriu, castelul acesta înălţat împotriva morţii răspunde că un pictor poate schimba costume, dar că un mort nu-şi alege deghizările : seamănă cu pielea lui." Malraux, în *Capul de obsidian* răspunde în continuare la această obiecţie cu un cuvînt al lui Picasso însuşi : „*Stilul*, mi-a spus el *înseamnă că ai murit*".

Lui Adolf Hitler îi plăcea în tinereţe să-şi petreacă vremea pictînd *după natură*, tablouri corecte, stricte reproduceri ale „realităţii" aşa cum este ea, fără adaos din afară. Hitler detesta imaginaţia, fantezia, fantasticul şi era dezgustat, cum avea să fie şi propaganda sa culturală, de arta „bolnavă", de închipuirile „morbide" ale adevăraţilor artişti, de modernitatea „decadentă". Originile filistine ale demenţei fasciste, caracterul de banalitate şi platitudine al formelor de guvernare pe care le inspiră orice tip de demenţă absolutistă, apar aici cu izbitoare evidenţă. Există o tulburătoare relaţie între mediocritate şi teroare. Tiraniile vor o artă cuminte, o literatură aşa zicînd *sănătoasă*. Imaginaţia e subversivă pentru ele : şi este ! Trebuie să o recunoaştem, motivul de suspiciune şi impulsul de ură împotriva ei ca şi împotriva a tot ce reprezintă personalitate, unicitate, excepţie genială, sînt perfect întemeiate. Guvernările de acest tip vor să controleze totul, dar imaginaţia şi geniul, scăpînd oricărui control bizuit pe un criteriu al „corectitudinii", al „conformării" la ceva dat, inspiră cea mai crudă neîncredere.



Scanned with OKEN Scanner

Arta mediocră, literatura banală sînt nu numai mediocre și banale, ele *ascund* ceva, un substrat abisal, o „intenție" înfricoșătoare, un gînd de pustiire și moarte. Îmi amintesc, cu teamă și repulsie, de pasiunea lui Hitler pentru tablourile cuvijncioase.

Nu știm, nu știu mai nimic despre viața literară germană între anii 1933–1945 și despre punctul de vedere al propagandei oficiale, în genere al statului hitlerist asupra problemelor literaturii. E o mare vină această neștiință. Sînt anumite *experiențe* pe care e mai bine — și ar fi fost mai bine — să le cunoaștem din cărți. Care erau ideile hitleriste în materie de literatură, de istorie literară, de estetică ? Mulți ar suferi un șoc — extrem de profitabil sub mai multe aspecte — dacă le-ar cunoaște. În cadrul reflecțiilor de față, am simțit că nu pot face abstracție de ele, ca și cum n-ar fi existat și ca și cum n-ar fi teribil de semnificativă o informare asupra lor, oricît de sumară. Dau peste un mic studiu al lui Șerban Cioculescu, din 1947 : O *istorie literară nazistă* [1] și-l citesc pe nerăsuflate, cum altfel aș putea citi, dacă nu total absorbit, un astfel de text ? E conștiincios recenzată, cu producere de ample citate, lucrarea lui Walther Linden apărută în 1937, reeditată în 1940 „Geschichte des deutschen literatur von den anfängen bis zur gegenwart". Citatele acestea, eu unul le-aș comenta doar cu un meditativ : *hm, hm,* atît. Dar voi transcrie și cîte un comentariu al criticului român, de pildă acesta, invitînd să fie pus în relație directă cu ideile dominante în Reich-ul literar nazist, cu viziunea despre literatură a regimului totalitar : „mai bine de un deceniu, cît a durat al treilea Rech, nu s-a ivit în Germania nici un curent artistic viabil și nu s-a produs nici o operă literară de seamă."

Walther Linden subliniază insistent „atacul biruitor al naturaleței simple și al limpedelui realism popular contra spiritului aparent, vînătorii metaforice și magiei imagistice" ; „creația literară germană este oglindă credincioasă

---

[1] Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane,* Ed. Minerva, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

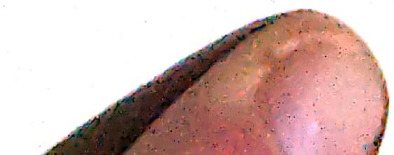
și curată a evoluției fără precedent pe care a străbătut-o poporul german de la plecarea popoarelor nordice de țărani pînă la cea mai recentă întemeiere a Reich-ului său". (Preromantismului i-a lipsit) „trăirea destinului și a poporului, a realității autentice și nemijlocite" ; (Pe la 1830) „Începe, pentru un secol, o directivă rătăcită și o dezrădăcinare a instinctelor autohtone, care trebuie socotite printre fenomenele cele mai fatale pentru istoria spiritului german" ; „Drumurile creației literare germane se împlinesc acolo unde înflorește sănătatea mare și puternică".

Șerban Cioculescu rezumă astfel procesul de reconsiderare a trecutului literar, inițiat de ideologia nazistă :

„Naturalismul e condamnat ca producție citadină fără legătură cu peisajul și specificul național țărănesc sau micpopular. Cu acest curent, literatura franceză cu Zola, cea rusească cu Tolstoi și Dostoievski, cea scandinavă cu Björnson și Ibsen «dictează» celei germane legile lor."

„Expresionismul nu beneficiază de mai multă simpatie decît simbolismul și naturalismul german (...) Din fericire expresionismul dispare în 1928, înaintea neîncetatei progresiuni a creației poporane". „Dintre marii lirici moderni, Ștefan George este lăudat pentru repudierea estetismului..."

În jurul a ceea ce este sau nu este *politic* s-au adunat multe prejudecăți, cele mai interesante fiind cele *fals* inconformiste, dispuse să arunce discreditul „inactualității" asupra unor opere autentic politice, substanțial actuale și chiar protestatare. Opera literară — ca și opera critică ! — poate fi mai politică decît pare ea spiritelor gălăgios politice, superficial protestatare. Prețuirea esteticului și întoarcerea la Maiorescu erau acte *politice* în anii dinaintea războiului, din timpul războiului ca și în deceniul dogmatic. Act politic era *Istoria...* lui G. Călinescu și din alt punct de vedere — mai direct încă — decît cel al fermității estetice. Într-o scrisoare din 1940, G. Călinescu își dezvăluie „planul" cu o claritate desăvîrșită „...dovedesc că literatura română își are sediul mai ales în Ardealul ocupat (Coșbuc, Rebreanu etc.) pe ver-



Scanned with OKEN Scanner

sanţii munţilor, pe marginile graniţelor (Slavici), că teritoriul ei de formaţie este tocmai ceea ce ni se contestă. Acesta e şi adevărul".

„Obiectivitatea" nu e acea însuşire doar morală, doar intelectuală, acea însuşire la îndemîna, în definitiv, a tuturor celor dispuşi s-o accepte, curajoşi în anihilarea vinovatei subiectivităţi, a vanităţii, interesului de sine, de grup literar etc. E cazul să o spunem : este adesea o proiecţie ideală, o aspiraţie, poate şi o datorie de conştiinţă. Nu există *modele* în realizarea ei, dincolo de condiţii specifice, de aprehensiuni ciudate ori explicabile, de care nimeni nu e, din oficiu, scutit, nici chiar un Pompiliu Constantinescu, eternul „nostru" exemplu de obiectivitate critică expus ca un memento (mustrător) ori de cîte ori profesioniştii contemporani ai criticii sînt înclinaţi să abdice, uitîndu-şi rostul sever. Judecata pe care o dă ilustrul cronicar asupra romanului *Mara* de I. Slavici numai dreaptă şi obiectivă nu este, cu circumstanţa agravantă că e vorba de un clasic, şi nu de un scriitor nedesprins încă din vîltoarea fatal „subiectivă" a actualităţii. Articolul, foarte „pornit", în ciuda cunoscutului efort de detaşare senină, e din 1925, anul morţii lui Slavici :

„Strînsă în cătuşa etică, viziunea creatoare a d-lui Slavici e profund ştirbită ; preocuparea morală o tulbură ca un refren strein şi plicticos ; romanul nu e decît o prolixă povestire şubredă. Abia cîteva pagini narative, în stil popular, cîteva portrete şi descrieri ale mediului păstrează calităţi mai viabile ; pentru un roman psihologic e însă prea puţin ; aici se cere construcţie obiectivă, putere de analiză şi o fluiditate a stilului pe care tonul său de povestitor greoi şi prolix n-o poate suplini."

De ce s-ar cere „fluiditate a stilului" într-un roman cu materie, ea însăşi, în nici un fel fluidă — ci tocmai, aşa : prolixă şi greoaie ?

Cărţile mai vii decît realitatea faţă de care s-ar zice că trec pe un plan secundar. Ibrăileanu rău impresionat de banalitatea realului. Cărţile, constatase stupefiat în

Scanned with OKEN Scanner

tinereţe Mircea Eliade „uneori sînt mai vii decît oamenii", înţelegînd deodată că ele „pot fi încărcate de explozibil, că din întîlnirile cu anumite cărţi poţi ieşi sfîrtecat sau de zece ori mai puternic decît te credeai pînă atunci" *(Amintiri)*.

Saturat de experienţe ale realului, de o intensitate uneori atroce, un poet ca Ion Caraion nu oboseşte să ne repete că în rînd cu ele, uneori mai presus şi mai vii decît ele, sînt marile cărţi.

Din cercul unei prea ascuţite sensibilităţi, din valul de impresii prea vii care ameninţă să-l sufoce, artistul trebuie să aibă forţa de a se smulge : pentru a vorbi, a scrie despre toate acestea.

Pasiunile, vanităţile, geloziile, invidiile, incompatibilităţile, repulsiile sînt fatale vieţii literare şi trebuie privite cu oarecare filosofie, oricît ar oferi, adesea, un spectacol greu de suportat, cîteodată dezgustător. Tot ce putem spera, în rarele momente de înţelepciune şi de relativ optimism istorico-literar, este ca, reprimate de normele minime ale convieţuirii civilizate, să nu degenereze spre rea-voinţa tenace şi calculată, şi să nu recurgă la mijloace nepermise, vizînd urmărirea şi discreditarea adversarului cu toate armele la îndemînă, inclusiv calomnia, delaţiunea şi alte mijloace ţintind la distrugerea morală, la asasinatul sufletesc. O explicaţie, nu o justificare, a climatului deloc idilic pe fondul căruia se desfăşoară viaţa literară şi relaţiile între scriitori ar putea fi, la mare nevoie, aceasta : munca literară, actul creator apelează, în exerciţiul său cel mai adînc, la straturile „impure", la ambiguităţile sufletului ; actul de creaţie este un act de provocare a „răului" şi eliberează în chip inerent rezerve pasionale de joasă extracţie, reziduurile neştiute, otrăvurile intimităţii. Însăşi epuizarea biologică şi sufletească la care conduce adesea cu necesitate, tulbură funcţionarea normală, în afara operei propriu-zise, a simţului moral. În astfel de momente, scriitorul mai bine să fugă de lume, nu s-o caute, cum se întîmplă, cu tot dinadinsul, să-şi evite confraţii şi să se ascundă în casă, cît mai departe

Scanned with OKEN Scanner

de ei. Dar cum nu este cu putință, și cum epuizarea consecutivă actului creator îndeamnă mai curînd la restabilirea contactului „vital" (inversul claustrării) prin descărcări afective de alură paradoxală, se recomandă un regim de anonimat temporar, cu totul în afara spațiului literar, destinat refacerii forțelor sufletești și celorlalte resurse de întreținere a comportamentului convenabil... O utopie, desigur, o iluzie naivă ; sînt clipe, totuși, cînd te întrebi, încrezător în rațiune și în terapiile ei, dacă lucrurile nu s-ar putea întîmpla și așa, cu adevărat. Mai ales că s-au și întîmplat. Din toate motivele cu putință, în toate epocile, ieri ca și astăzi și ca totdeauna, amenințarea cea mare pentru om o constituie pierderea sufletului și a calității sale pur umane. Asaltat din atîtea direcții ; martor de atîtea ori al răului triumfător, al crimei nepedepsite, dimpotrivă răsplătite cu nimbul gloriei și exaltate de „istorie" și de istorici, convingîndu-se de atîtea ori că instanța supremă nu se amestecă în treburile sale, că divinitatea se ascunde sau tace sau doarme, omul s-a putut întreba, în spaimă sau în liniște, dacă mai există ceva să aibă cu adevărat *importanță* în ceea ce face și dacă distingerea între bine și rău mai poate fi făcută, dacă are vreun rost să fie făcută. Mai poate, mai are un rost : cu o insistență mereu înnoită, desigur eroică, marile creații artistice n-au încetat în vremurile cele mai tulburi, mai aspre, mai cinice, să o spună, să o repete la nesfîrșit și ele au izbutit și izbutesc încă să o spună cu autoritate și într-un mod nu doar extraordinar de viu, dar și — ceea ce este mai mult — într-un mod convingător. De ce n-ar fi Claudiu și Macbeth ceea ce sînt într-o lume care este ceea ce este, de ce n-ar fi Goneril și Regan și nu nenorocitul nobil devotat sau Cordelia, unul cu ochii scoși, cealaltă atîrnînd în ștreang, cu frumusețea lor morală cu tot, în posesia ultimului adevăr ? De ce n-ar fi ? Shakespeare e încă în măsură să răspundă, el încă mai știe secretul legitimității umanului. Fără el și fără cei asemeni lui sau aproape asemeni, poate că omenirea ar fi pierdut de mult, și pentru totdeauna, cheile acestui secret.

Despre mentalitatea *irocheză*. Nimic bun despre lucrurile complicate fără motiv, dar nici despre cele fără motiv

Scanned with OKEN Scanner

simplificate în literatură, în critică, despre acele viziuni sumare, trase în două-trei linii apăsate, cu mulțumire de sine din partea celui care scrie, cu ușurare din partea celui care citește. Realismul linear, atît de satisfăcut de sine al cutărui romancier care-și închipuie, făcînd și pe alții să creadă asta, că stă de veghe la respectarea întocmai a „adevărului" nu se rușinează, nici nu-i trece prin gînd, că înaintea sa, la distanță cosmică de scriitura sa mîndru trogolodită, trecuse peste niște fraze, tot destinate spunerii adevărului un Faulkner, un Gide, un Thomas Mann, un Proust. Pentru romancierul amintit acești domni sînt niște rafinați ipocriți, niște spirite vag ezitante, incapabile să spună lucrurilor pe nume și să se conformeze dictonului : ce-i în gușă și-n căpușă. Sînt și critici la rîndul lor convinși că opiniile lor „tranșante" sînt suma gîndirii estetice și că adevărurile mai complexe, frazele, eventual, mai lungi, plictisesc pe cititor, împiedecîndu-l să-și facă o *părere.*

Și unul și celălalt au dreptate întrucît privește categoria largă a cititorilor iritați — ori somnolenți — la ivirea complicațiilor. În *Încercarea scriitorului,* Tudor Țopa numește fraza pe care o practică unii și o acceptă cu mulțumire cititorii lor ; frază *irocheză* și explică la subsol de ce ; a aflat din *Dialectica naturii* de Engels „că un irochez *dacă* învață să numere pînă la cinci, iar atunci cînd e pus la încercare numără foarte rar și abia a spus „cinci" că și adoarme."

Accesul la universalitate. „Marea forță creatoare a artei noastre ar trebui să se reverse de aici înainte dincolo de formele de expresie care, păstrîndu-și mai departe farmecul inexprimabil al specificului național, să fie totuși covîrșite de conținut și acest conținut să-și caute astfel nestingherit drumul spre universalitate" (Marin Preda).

Există contradicții fecunde, adevărul nu stă între un termen și altul, ci în bogata tensiune declanșată de întîlnirea și de ciocnirea lor. Fraza citată din Marin Preda, atît de adevărată, stă la celălalt capăt al firului inaugurat de altă idee, la fel de adevărată, ideia lui Schiller pe

Scanned with OKEN Scanner

care îmi place mereu s-o citez : arta este anularea conținutului prin formă. Cît de bine merg împreună aceste idei opuse ! Atît de bine încît încetează să mai fie opuse și încep să-și semene. „Forma" să-și anuleze „conținutul" care, totuși, o covîrșește, cum spune scriitorul român. Accentul pe al doilea termen indică preocuparea de a defini arta din alt unghi decît cel al specificității ei pure (aici accentul cade pe primul termen), unghiul universalității ei umane și al universalității — pur și simplu, al capacității ei de a-și face loc și a interesa pretutindeni. Vechea problemă, cum să facem ca operele noastre să fie interesante nu numai pentru noi și să pasioneze pe toată lumea, capătă aici un răspuns, nu, nu un răspuns, ci o formulare mai limpede a întrebării din care s-a născut însoțindu-se și cu un semn indicativ, cu un sens afirmativ. Asta vrea să zică așa : conținutul *covîrșitor* nu reprezintă soluția, ci doar condiția unei acțiuni care urmează să se desfășoare, căutarea „nestingherită" a drumului spre universalitate. Conținutul *covîrșitor* va căuta el singur — și va găsi — ceea ce noi încercăm fără prea mare succes să găsim. „Noi" fără succes căutăm ceea ce „el" — el singur, liber și nestingherit — trebuie să caute și caută de la sine, întrucît e o mișcare dictată de firea sa însăși „în necontenită căutare". Nu va fi nevoie de nici un îndemn, de nici o încordare a voinței, se va descurca „el" singur foarte bine, fără concursul voinței noastre de accelerare. Atingînd punctul de fierbere, un anumit prag de intensitate și forță, va degaja noi energii orientate, în chipul cel mai firesc, spre o centralitate problematică de ordin universal, capabilă să solicite cititorul de pretutindeni, nu numai pe cel deprins, pe cel familiarizat cu spațiul specific, originar (cristalizînd în forme inefabile) al operei. Cursa spre universalitate trece obligatoriu prin acest punct de maximă afirmare a „conținutului", de maximă deschidere problematică. O literatură de interes universal nu se poate concepe numai la nivelul exaltării particularităților „inexprimabile", ea este cu necesitate o creație lucidă, auto-critică nu numai afirmativă, o literatură întoarsă asupra propriului spațiu genetic într-un spirit de

Scanned with OKEN Scanner

căutare pasionată, de „scormonire" critică a limitelor, foarte adesea excesivă în această privință, nu o dată iritantă, supărătoare prin violența imputărilor ; plină de o iubire exigentă, dureroasă, dramatică, față de lumea din care s-a ivit. Să nu ne iluzionăm, vorbind despre notele de echilibru, toleranță, despre natura apolinică etc., despre caracterul de clasicitate al literaturii noastre, ca despre niște condiții fatale. Această resemnare satisfăcută n-are nimic de-a face cu exigențele spiritului patriotic... Ea justifică mentalitatea provincialistă și se opune orgoliului național, avînd aerul că se revendică de la el. Nici o literatură n-a devenit universală în primul rînd prin calitățile ei așa-numit „clasice", ci în primul rînd prin intensitatea problematicii ei critice, prin pasiunea cunoașterii lucide, ne-complezente cu formele mijlocii, așezate, acceptate. Shakespeare și Tolstoi, Cervantes și Dostoievski, Balzac și Dickens, Swift și Gogol interesează prin altceva decît prin înălțimea senină a privirii îndreptate spre lume, începînd cu propria lor lume, răscolită critic în toate direcțiile. Creația lor este fundamental generată de principiul unei sacre exigențe. Nu moderația „clasică" i-a făcut să fie ceea ce sînt pe toți cei mari, ci vasta dimensiune spirituală, neliniștea perpetuă a conștiinței în alertă. Criteriul lor este un criteriu absolut. Cei care se mulțumesc să admită că noi sîntem „altfel", nu caută necesara diferențiere, ci soluția comodă și nu iubesc cu adevărat literatura țării lor, vor s-o condamne unui destin secundar lipsit de o mare rezonanță, de putere universal comunicativă.

Creația, am mai spus-o, nu este numai gravitate, dar și joc ; nu este numai serioasă, responsabilă, dar și „copilăroasă", într-un fel care nu-i anulează gravitatea, ci poate o sporește. Nu trebuie să gîndim lucrurile acestea ca pe niște antinomii în absolut ; în absolut ele comunică, în absolut sînt *identcie*. A merge netulburat înainte, cum stă în firea creatorului veritabil, este o dovadă, firește, de maximă seriozitate, dar și de „copilărie". Nu poate scrie cărți bune decît acela care și-a păstrat o astfel de dispoziție. Desigur, e vorba de o copilărie care nu se confundă cu inocența ; despre care s-a spus, cu multă dreptate, că

Scanned with OKEN Scanner

este plictisitoare. Eu aș adăuga și că, la vîrsta noastră și cu deosebire la vîrsta timpurilor noastre, este și falsă, este și periculoasă. Copilăria nu este neștiutoare și iresponsabilă, departe de asta ; nici aceea fixată în timp, cea „propriu-zisă", nici aceea *păstrată* — cum și-o păstrează autenticul creator — după ce i-a cam trecut timpul, copilăria eternă, din noi, în absența căreia omul încetează de a fi un om viu, spre a deveni un mecanism plictisitor, previzibil, brutal. Copilăria, iată ce vreau să spun, *ia totul în serios* : Copilăria e gravă în jocurile ei. Copilăria plînge și rîde din pricina unui simplu joc, derizoriu pentru cei „maturi" (cei „maturi" nu dau, din rîndurile lor, decît scriitori mediocri). Ce dovadă mai bună că se implică extraordinar în tot ce face ? Copilăria ia foarte în serios *cărțile*. Pe care le citește, dar și pe care „le scrie".

Îmi îngădui o amintire personală, provocată de întrebarea adresată de Emil Brumaru în cadrul unei anchete literare pe tema *Cartea care v-a fascinat copilăria.* Cărțile aveau o rezonanță puternică în copilăria mea și dacă mă gîndesc bine constat că o mai au și astăzi, *cam în același fel.* Singura deosebire este că astăzi disting sau cred că disting între cele bune și cele rele. Criteriul estetic nu-mi era cunoscut și nici nu-i simțeam lipsa. Luam *la propriu* tot ce citeam, tot ce se întîmplă într-o carte. Abia mai tîrziu am aflat că Rimbaud recomanda ca poezia, marea poezie, să fie citită *în litera ei*, să fie luată *la propriu.* Dacă citeam o carte, probabil idioată, cu titlul «*Dumnezeu nu bate cu ciomagul*», mi se făcea părul măciucă realizînd în «imaginație» (de fapt nu în imaginație, ci în act, în prezentul cel mai acut) în cîte feluri poate «bate» instanța supremă dacă află ce se întîmplă cu mine, cu ce mă ocup și ce gîndesc". Am luat cu intenție un exemplu lipsit de cel mai mic prestigiu literar. Copilăria se simte atrasă de cărți, dar se și teme de ele, de *greutatea* lor. Mi-a rămas ceva din acest sentiment : că o carte reprezintă o *forță* și că nu oricînd ești în stare s-o suporți.

Cartea care mi-a fascinat copilăria este *Prinț și cerșetor.* Misterul unor *substituiri*, de genul celor care se practică aici, și al posibilității infinite, al putinței (abisale) ca

Scanned with OKEN Scanner

un om să trăiască altfel decît *este*, să fie altceva decît trăiește sau decît *are*, sau să fie luat drept altceva decît *este*, misterul felului neașteptat în care imaginea noastră se răsfrînge în noi înșine și în ceilalți, m-a copleșit literalmente. Scriind — la aproape patruzeci de ani — cartea despre Gogol, am văzut că ecoul acestei „lecturi" nu s-a stins cu totul...

O ciudată forță interioară călăuzește pe artist chiar împotriva voinței și a intenției sale, obligîndu-l să fie „mare", chiar și atunci cînd el ar prefera să fie mediocru. Am vorbit pe larg despre acest caz, mai „general" totuși decît se crede, în cartea despre Gogol. Găsesc confirmarea valabilității acestei *acțiuni*, potrivnice mediocrității uneori inerente artistului, dar favorabile adevăratei sale identități și geniului său (chiar dacă nimeni nu-l întreabă dacă o dorește), într-unul din textele lui Emile Zola privitoare la Manet [1] :

„Pictorul acesta revoltat, care adora societatea, visase totdeauna succesul, așa cum se produce el la Paris, cu complimentele femeilor, cu aceptarea plină de laude în saloane, cu viața luxoasă galopînd în mijlocul admirației mulțimii (...).

Dar temperamentul său și-a afirmat drepturile, un temperament care-i interzicea concesiile, care-l împingea cu tot dinadinsul pe calea pe care-o deschisese (...) Dacă geniul e făcut din inconștiență și din darul firesc al adevărului, Manet avea indiscutabil geniu."

Sentimentul îndoielii și al propriei neputințe nu l-a ocolit nici pe Goethe, pe însuși Goethe, care, spre deosebire de toți ceilalți, privea la el fără panică ; în mare liniște, știind că face parte din natura omului și din natura geniului. Îi scria lui Schiller, ca răspuns la o scrisoare entuziastă, care-l înălța pe el, pe Goethe, foarte sus și-l făcea să pară atotputernic :

„Simt că planurile depășesc la mine puterea forțelor și durata unei existențe umane (...) Atunci cînd ne vom

---

[1] Emile Zola, *Saloanele mele* Ed. Meridiane 1976.

Scanned with OKEN Scanner

cunoaşte mai bine, veţi constata că am destule clipe de ezitare, cînd simt în jurul meu o ceaţă întunecată, pe care n-o pot destrăma, cu toate că sînt conştient că trebuie s-o fac. Asemenea manifestări sînt proprii naturii noastre..."

Această „îndoială" naşte golul şi cheamă spre sine plinul operei, cerut cu o grabă imperioasă ; îndoiala este necesară şi insuportabilă ; ea trebuie calmată, contrazisă ; opera îşi asumă acest rol.

Scriitorul nu-şi cunoaşte şi nici nu trebuie să-şi cunoască puterea, dar îşi cunoaşte slăbiciunea, şi din înfruntarea ei, din atenţia continuă ce i-o acordă, pentru că altfel nu poate, se naşte cartea sa. Slăbiciunea îi e cunoscută [1], forţa, însă, nu, ea doar i se revelează, ea se descoperă, în surprinderea bucuroasă, pe măsură ce scrie ; fără această mirare de sine şi de forţa sa abia descoperită (pentru că nu există ca un dat *pentru sine*), cine ar scrie, afară doar de cei mediocri ; forţa nu există, ea se cîştigă în procesul scrierii ; descoperirea nelimitării are loc pe parcurs, scriitorul este el însuşi avid să ştie pînă unde poate merge, pînă unde rezistă, pînă la ce punct poate îndrăzni...

Meditaţia asupra muncii artistului îşi are marile ei „locuri comune", marile ei clasificări banale şi uzate, şi care, totuşi, în ciuda uzurii, îşi păstrează în eternitate puterea de a provoca gîndul. Peste un astfel de „loc comun" în materie cădea, în 1929, E. Lovinescu, răspunzînd unei anchete [2] pe tema *Dacă ar fi trăit Eminescu...*, apărută în săptămînalul *Vremea* :

„Din punctul de vedere al realizării artistice, scriitorii se împart în două categorii : unii care, dintr-o dată, îşi găsesc expresia proprie şi cari cu timpul ajung în situaţia de a scrie opere ce nu mai sînt la înălţimea celor dintîi, ca de pildă : Coşbuc, Caragiale, Goga, Minulescu — şi

---

[1] „Intuiţia dumneavoastră exactă înţelege totul mult mai profund decît analiza migăloasă. Vă este însă necunoscută propria bogăţie, pentru că acest dar constituie o parte armonioasă a eului dumneavoastră şi pentru că ne dăm mai uşor seama de ce ne lipseşte decît de ceea ce avem" (Schiller către Goethe, 23 august 1794).

[2] Text reprodus în *Pagini vechi despre Eminescu*, antologie de Gh. Bulgăr, Ed. Eminescu, 1976.

alții cari, din contră, abia după multe căutări, după o luptă îndelungată cu ei înșiși, mereu sub teroarea controlului autocritic, parvin la creațiile lor esențiale. Dintre aceștia din urmă face parte și Eminescu (...). E un exemplu strălucit al principiului naturalistului Buffon că geniul e o muncă continuă. Știți de asemenea că la treizeci și ceva de ani, după o serie întreagă de poezii minore, și ca concepție și ca realizare, a dat elegiile și *Luceafărul*. Talentul lui fiind abia atunci în plină evoluție, presupunînd că boala și mai ales moartea nu l-ar fi răpus, cred că marele poet ar fi ajuns să dea opere de o grandoare ce nici nu se poate concepe !"

Ideea că Eminescu era „abia atunci *în plină evoluție*" e ușor suspectă ; ea trimite la timpul viitor nedeterminat o virtuală admirație pentru poet ; în schimb, dezvăluie față de realitatea poeziei eminesciene o oarecare insatisfacție. În cadrul aceleiași anchete, Vladimir Streinu îmbrățișează opinia contrară — pe el nu-l interesează cum ar fi „evoluat" Eminescu, nici nu crede că ar fi evoluat :

„Spiritul românesc poetic ar fi încercat o adevărată catastrofă dacă Eminescu ar fi continuat obișnuitele lui preumblări pe piscuri (...) ; el n-ar mai fi putut juxtapune lîngă temperamentul pe care i-l cunoaștem un nou temperament. Sunetul lui ar fi rămas același : *Mai am un singur dor ; Peste vîrfuri trece luna ; Rugăciunea unui dac*. Am fi avut peste numărul de versuri legendare încă un număr în plus. Dar nimic mai mult."

Tînărul critic de atunci era mai aproape de adevăr decît patronul criticii interbelice. Nu se poate gîndi un Eminescu „mai mare" decît este sau altfel decît este. De unde, totuși, certitudinea aceasta în privința unui scriitor care (în privința asta are Lovinescu dreptate !) n-a ajuns deloc dintr-o dată la formula matură a geniului său și despre care se poate spune chiar că n-a avut *de la început* geniu, în abordarea căruia noțiunea de „evoluție" nu e deloc lipsită de sens ? Cine ar ști să răspundă la o întrebare aparent atît de simplă ne-ar da cheia potrivită înțelegerii poeziei lui Eminescu. Această cheie încă nu s-a găsit.

Scanned with OKEN Scanner

Dar porneam de la altceva. Cît de fertile sînt marile „locuri comune". cîtă forță de incitare conțin marile clișee ale meditației critice, oricît de uzate ni s-ar părea ! Ce altceva decît un tipic loc comun, o tipică problemă banală reprezintă clasificarea în scriitori care evoluează și care nu evoluează ! Și, totuși, problema e vie. Dacă n-ar fi decît nuanța strecurată de E. Lovinescu : „geniile sînt de căutat în a doua categorie".

„Sînt perfect încredințat că singur poetul este om adevărat, iar cel mai bun filosof, doar o caricatură în comparație cu primul." Aprecierea nu este a unui spirit poetic primitiv, ostil reflecției și generalizărilor, dimpotrivă, ea vine din partea unui om foarte dotat chiar în direcția pe care înclină să o minimalizeze. În aceeași scrisoare, din care am desprins aprecierea de mai sus, Schiller îl anunță pe Goethe că-i așteaptă nerăbdător părerea asupra lucrării sale de filosofie a artei : *Metafizica frumosului.* „Opera literară" — mai scrie el — e „plină de viață, apropiată de adevărul sufletului omenesc, pe cînd filosofia e severă, rigidă și abstractă, mult depărtată de natură" etc.

Germania a dat lumii moderne pe cei mai numeroși și cei mai mari filosofi ai ei ; l-a dat și pe Schiller, în egală măsură filosof și poet ; de la înălțimea acestei duble competențe, Schiller afirmă supremația absolută a poetului. E un lucru care dă de gîndit. Mai ales cînd este spus de un german.

Că artistul nu este un om „ca oricare altul", că excesele sînt în natura sa însăși, că existența sa se supune unui statut de independență absolut specific, se uită prea adesea. E semnificativ că lucrul acesta nu-l uita Ion Slavici, un spirit, altfel, atît de echilibrat, străin de excese și cu neînțelegere față de ele, un om, în sfîrșit, cu prejudecăți. Dar nu în așa măsură încît, cunoscîndu-l pe Eminescu, să nu-și dea seama cu cine are de-a face. Scrisoarea către Iacob Negruzzi, din care voi cita, datează din septembrie 1874, cînd Eminescu, el însuși, era un tînăr

Scanned with OKEN Scanner

de douăzeci și patru de ani, dar Slavici era gata să accepte că trebuie să i se acorde un regim diferit, alt statut decît omului în rînd cu toți oamenii. În zilele noastre, puțini ar dovedi o pricepere atît de nuanțată, o atît de emoționantă voință de comprehensiune a naturii creatorului. Aparent limitatul Slavici dovedește, în privința aceasta, o lărgime de vederi, o privire evoluată, cum nici azi nu se întîlnesc în toate împrejurările. Slavici intuia, de pe atunci, cum se cuvine să privim la un om ca Eminescu :

„Dar să cunoști pe Eminescu și vei afla un om de felul în care natura nu produce decît în momentele sale de preocupațiune. Parcă n-a știut ce face, cînd a făcut, și, părîndu-i rău mai apoi, începe a strica fapta sa. Eminescu este dintre acei puțini oameni care nu sunt meniți a vieți în societate, pentru că nu-și află semeni. Îndeobște el este nesuferit pentru că știe cine este el, știe cine sunt alții, nu-i pasă de o lume pe care trebuie s-o desprețuiască și stă ca și o carte deschisă înaintea tuturora. *Toate sufletele alese sunt nerezervate* (s.n.) și tocmai pentru oamenii comuni lipsa de rezervare a unui suflet ales este nesuferită. Nu ne place să vedem că suntem mai proști decît alții..."

Teribil ce „nu ne place" să vedem asta. Artistul este *altfel* la suprafață tocmai pentru că în adînc, dar numai în adînc, este *ca toți*, avînd o încărcătură de legături cu tot ce este mai uman, mai universal omenesc. Ca și cum natura a vrut să protejeze în el această generalitate a omenescului, l-a făcut, tocmai de aceea, să fie altfel, să iasă din seria comună. Și el poate părea altfel tocmai prin ceea ce numește Slavici a fi „o carte deschisă înaintea tuturor", o natură „nerezervată", mod de a fi în care ușor deslușim nu altceva decît o neobișnuită sinceritate cu sine, cu ceilalți ; energia de a fi convențional el n-o are, pentru că o investește în altceva ; cantitatea de energie a sa, ca a oricăruia, fiind limitată. De unde ar dispune atunci și de puterea (altfel folosită de el) de a fi *rezervat* ?

Cum acționează *vîrsta* scriitorilor asupra cărților pe care ei le scriu ? Ce se pierde, ce se cîștigă odată cu înaintarea în vîrstă ? Există și în această delicată problemă

opinii foarte optimiste, pe care e cît se poate de plăcut încurajator să le amintim, chiar dacă sînt exagerate. Iată una din ele, aparținînd unui eseist spaniol, E. Gomez de Baquero [1] :

„Ucenicia ochilor, a percepției exterioare cît și a viziunii lăuntrice, se face nespus de lent ; de-abia spre asfințitul vieții, cînd spectacolul lumii și al nostru însine devine o desfătare intensă de un gust necunoscut anilor tineri, cînd acțiunea ne absorbea și cînd nu știam să ne oprim pentru a cerceta."

André Malraux nu părea să fie de altă părere, dar o sublinia în aspectul ei tragic : ne maturizăm omenește, și cînd procesul acesta lent s-a încheiat sîntem numai buni pentru a muri.

Aceeași convingere, la Henri Michaux, capătă sensul unei datorii eroic asumate :

„Îți rămîne mult de făcut, enorm, aproape totul. Moartea va culege un fruct încă verde."

Acest gust de „fruct încă verde" este al tuturor cărților viabile și mari date de scriitorii adevărați în faza de amurg a vieții lor. În mod curios, ele nu sînt cărți resemnate și înțelepte ! Mai curînd e *Război și pace* un mare roman înțelept, o carte resemnat patriarhală, de o nobilă și tristă seninătate (*Război și pace*, scris pe cînd Tolstoi, abia căsătorit, nu depășise patruzeci de ani), decît sînt astfel de cărți *Moartea lui Ivan Ilici*, *Sonata Kreutzer*, uimitoare prin lipsa resemnării, prin intensitatea de „fruct verde" a unor convingeri radicale și necruțătoare. Tolstoi e aici mai puțin înțelept decît fusese în prima și a doua tinerețe.

La temelia capodoperei, N. Steinhardt depistează „un principiu *al monotoniei și exagerației*". Marile opere (străine de „amalgamări" și de „încrederea în rețete") sînt „dedicate exprimării unei singure idei ori unui singur simțămînt" (*Între viață și cărți*, p. 221). Așa stau lucrurile, nici vorbă, marii creatori suferă — aș zice — de un soi de

---

[1] *Înțelepciunea spaniolă*, ediție de Medeea Freiberg, Albatros, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

manie a insistenței, de un exces tautologic, care-i face să exprime în zeci și sute de feluri diferite *același* lucru, unul și același. Sînt niște geniali... pisălogi — ca să nu evităm neplăcutul cuvînt. Numai că aceste *variante* trebuie să fie ele însele de o forță expresivă neobișnuită și să dea, de fiecare dată, senzația unei surprize ; să uimească prin *noutate* tocmai în aceste condiții grele, pe un spațiu restrîns, monoton, limitat la o singură obsesie, o singură „idee" ; spunînd mereu același lucru, au de înfruntat multe riscuri, în primul rînd riscul de a fi ridicoli. A spune același lucru fără a deveni plictisitor : numai ei dețin secretul acestei imposibile posibilități. Este străvechea normă a „unității în diversitate" care, însă, formulată așa, de mult și-a pierdut puterea.

Trebuie să formulăm chiar această „normă" mereu *altfel*, cu alte cuvinte, nu numai pentru a-i reda puterea, dar și pentru a-i reda sensul, a face ca ea să fie din nou *adevărată*. Tautologiile își au rostul lor nu numai în planul creator propriu-zis, dar și în teoria creației.

Nimic nu e nou sub soare, dar cuvintele trebuie să fie noi, mereu altele ; fără împlinirea acestei condiții, marile adevăruri, oricît de străvechi, se golesc de înțeles, de autenticitate ; nu numai că se uzează, dar devin *false*.

Relația între mecanismele amintirii și cele ale actului literar este situată de Sören Kierkegaard la nivelul unei probleme filosofice, văzîndu-se în ea un aspect definitoriu al proiecției „idealului" în lumea reală :

„Pentru mine, orice contact armonios al idealului cu viața se transformă, se transfigurează instantaneu într-o reamintire și, în vreme ce apropie de mine trecutul cel mai îndepărtat, acest contact împinge înapoi cel mai recent trecut, ca să-l prezinte în clarobscurul amintirii. Deși clipa ne refuză astăzi ajutorul, deși scriind aceste rînduri ora n-a sosit încă, îmi amintesc de toate acestea ca de un trecut îndepărtat, în care durerea își pierde ghimpele și-n care melancolia își păstrează toată dulceața ei."

Caracterul de „reamintire" transfigurată distinge creația de simpla amintire mai mult sau mai puțin fidelă ; o

Scanned with OKEN Scanner

transfigurare capabilă ea singură să asigure viața independentă, viața de lume „aparte", de lume „ciudată", de lume „visată" a oricărei opere viabile. Atîtea romane de azi care „dezbat probleme" și care în aparență nu suferă de nimic devin „neadevărate" în chip izbitor, numai pentru că le lipsește acel *ceva* numit de filosoful danez, acea dublă mișcare inexplicabilă care *apropie* trecutul cel mai îndepărtat și-l *îndepărtează* pe cel foarte recent.

Într-un text, pe care-l numește „profesiunea mea de credință, care nu se vrea neapărat împărtășită", Goethe își expune vederile asupra geniului și a genialității.

„Cred că geniul activează cu totul inconștient. Omul de geniu poate acționa rațional și din convingere, după o analiză prealabilă, dar această activitate nu este primordială în cazul său. Reflecția nu are puterea să corecteze părțile slabe ale unei opere geniale, geniul însă are capacitatea de a potența prin reflexe și faptă, încît să creeze o operă desăvîrșită. Dacă se întîmplă ca o epocă să fie ea însăși genială, va impulsiona cu atît mai mult pe fiecare geniu în parte."

O epocă *genială !* Geniul nu e aproape niciodată singular, el este stimulat să apară, și mai ales să se încorporeze în opere, de un climat care impulsionează creația, stabilindu-i ritmul, provocînd-o la întrecere și concurență. Epoci geniale : cea în care a trăit Goethe însuși ; cea franceză de la mijlocul veacului trecut, cu Balzac, Hugo, Sainte-Beuve, Stendhal, Flaubert, Vigny ; marea epocă genială a prozei ruse, cu Tolstoi, Dostoievski, Cehov ; la noi — epoca *Junimii*. Geniul nu se simte bine singur. Geniul proliferează în jur genialitate. Cît privește ideea că geniul acționează inconștient și că „reflecția nu are puterea să corecteze părțile slabe ale unei opere geniale", o găsesc confirmată de experiența celor doi mari scriitori de care m-am ocupat insistent : Gogol, Rebreanu. *Suflete moarte* se naște dintr-un fel de elan inconștient, dintr-o genială „nepăsare", dintr-un soi de „iresponsabilă" voioșie dezlănțuită. Cînd Gogol e copleșit de *răspunderea* operei, el nu mai poate scrie sau scrie slab, crispat. Reflecția,

Scanned with OKEN Scanner

foarte responsabilă, nu poate repara al doilea volum din *Suflete moarte*. La fel, Rebreanu scrie *Răscoala*, un roman genial, după ce, pe aceeaşi „temă", ratase *Crăişorul*. Cauzele reuşitei *Răscoalei* le-am analizat pe larg şi totuşi, astăzi încă, ele îmi rămîn mai departe misterioase. Nu ştiu cum i-a „ieşit". Sînt sigur că nu ştia el însuşi şi că a rămas mirat văzînd cum se constituie, într-un fel „inconştient", suflul extraordinar al operei.

Relaţia sănătate-boală, care într-un fel sau în altul reţine atenţia tuturor celor preocupaţi de geneza operei de artă, trebuie înţeleasă în tensiunea „concretă" a existenţei fiecărui artist. Una din ultimele şi cele mai de seamă creaţii beethoveniene e retranscrisă după manuscris, avînd pe frontispiciu — cum am observat — cuvinte desigur nedestinate tiparului : *„îmi revin forţele"* ; totul în ea confirmă adevărul tulburătoarei notaţii. Nici boala în sine, nici sănătatea în sine *nu* sînt creatoare ; fiecare „îşi ajunge", nu mai pretinde altceva. Dar momentele, cînd starea de boală tinde spre refacere şi sănătate, abia acestea antrenează un tip de energie care poate *deveni* creatoare. Sînt momentele de — reală sau iluzorie — regenerare cele care determină creaţia. Adaug, acum, că şi celelalte, de la antipod, pot fi creatoare : momentele de suspendare provizorie a stării de sănătate, cele în care artistul tinde spre adîncimile mai complexe ale stării de boală, cînd el grăbeşte sau inventează „boala". Şi acestea sînt creatoare. Nici sănătatea, nici boala, aşadar, ci aspiraţia de „împlinire" a uneia prin cealaltă, mersul de la sănătate la boală — şi invers.

Despre Dostoievski scrie Tudor Vianu că a sporit ca nimeni altul „imaginaţia durerii" în lume, iar despre Eminescu, filosoful I. Petrovici, că „a lărgit încă un rînd de hotare : pe acele ale fericirii noastre. El, nemulţumitul, el, pesimistul (...) este unul din aceia care au contribuit la sporirea fericirii, în toate acele inimi unde dînsa poate să aibă un răsunet mai prelung." [1]

---

[1] *Album artistic, literar*, 1914, text reprodus în *Pagini vechi despre Eminescu*.

Scanned with OKEN Scanner

Aprecierile acestea se pot inversa ; rămînînd și așa valabile și pentru un scriitor și pentru celălalt. Despre al doilea, cu temei s-ar afirma că a sporit fericirea, despre primul — durerea și imaginația durerii. Înseamnă atunci că senzația ce ne-o dau, fiind substituibilă cu ușurință, este una care se poate extinde asupra marii creații.

E mereu citată propoziția lui Goethe : „toate poeziile mele sînt ocazionale", dar cum adevărurile sînt complementare, să citim o altă frază tot a lui Goethe :

„Cerințele exterioare distrug starea primară de creație și astfel apare o alcătuire care poate fi orice, afară de poezie."

Afirmația a doua este la fel de adevărată, desigur, mai cu seamă dacă o raportăm nu la orice fel de „cerințe exterioare", dar la acelea lipsite de o puternică și indiscutabilă consistență și care nu răspund cu putere de „fatalitate" unei adînci necesități proprii climatului în care apar. „Cerințele exterioare" ale anilor 50, aveau un caracter formal, ceva nu doar conjunctural, ci de-a dreptul ireal, ceva de-o fantastică inadecvare la real. Acea epocă avea cu totul alte „cerințe", dacă ne gîndim bine, decît cele presupuse de anumiți mentori ; singura „cerință" reală din care se năștea : de a liniști conștiința cam încărcată a mentorilor ; și de a crea o senzație de confort moral menită să acopere situații dramatice, generatoare de inconfort moral.

„Trebuie să ne cultivăm calitățile, nu particularitățile", sună recomandarea celui care știe totul în materie de artă [1]. Este și ceea ce desparte pe scriitorii mari de cei iremediabil mediocri, preocupați de mica lor originalitate și nu de adevăr, marcați de oarecari ambiții, de oarecari ambiții literare, și nu de veritabile pasiuni. Particularitățile se și învechesc mai repede, dau acel aer „depășit" textelor literare orgolioase de a le proclama în văzul tuturor. Lucrul acesta e valabil și în cazul celor mari ; tot ce e

[1] E vorba — bineînțelts ! — de Goethe.

Scanned with OKEN Scanner

„balzacian", „dostoievskian", „proustian", „kafkian", „eminescian", „arghezian", „bacovian" etc. este exact partea datată, ceea ce s-a învechit în opera celor ce au inițiat tiparul, suma de „particularități". Cel mai bine se observă asta în cazul lui Goethe însuși, care e atît de mare, în vreme ce ceea ce e „goethean" (latura superficială, particulară) e atît de plictisitor, de mediocru !

Trebuie să se petreacă ceva, să existe un eveniment, o cutremurare exterioară și lăuntrică deopotrivă, pentru ca (punînd între paranteze prezența „talentului") să apară în lume un scriitor, să se ivească o generație literară, să se constituie o epocă literară. Un eveniment care să scoată lucrurile din matca lor, să schimbe mersul lor de la sine determinat, să zdruncine „firescul" și automatismele, să facă din nou posibilă noutatea. Ceva uimitor trebuie să se petreacă, ceva care nu s-a mai întîmplat să se întîmple cu lumea, cu țara, cu indivizii, cu individul.

Un scriitor sau o generație trebuie neapărat să aibă o rădăcină anume, o pricină.

Am încercat să descopăr această „pricină" scriind cartea despre Nicolae Labiș. Pentru că, în cazul său, evident că n-a fost vorba doar de afirmarea *normală* a unui mare talent nativ ; Labiș pornește normal, dar continuă *altfel*, se răsucește împotrivă, își contrazice natura „normală" și chiar tipul de talent ce-i fusese dat — și abia astfel devine el ceea ce știm că este.

Dar *generația* sa ? Ea nu s-a afirmat odată cu el, Labiș i-a luat-o înainte, dar după zece-cincisprezece ani ea l-a ajuns, oarecum, din urmă. Colegii lui Labiș, acum între patruzeci și patruzeci și cinci de ani, au dat și continuă să dea o notă *specifică* epocii noastre literare.

Ca și Labiș, generația lui Labiș are o istorie, pornește *de undeva*. Edgar Papu propune (într-o convorbire) o explicație, o *pricină* :

„Eu cred că oricît de mult talent ar avea un scriitor, oricîtă precocitate l-ar propulsa în viața literară, nu te poți exprima cu adevărat serios asupra operei lui pînă nu a împlinit cam patruzeci — patruzeci și cinci de ani. De

aici judecățile pot începe pe un fond mai sigur. De aceea, interesul meu s-a îndreptat asupra generației lui Labiș, pe care o consider pînă acum, dintre noile generații, drept cea mai realizată."

După ce o compară cu generația *Junimii*, Edgar Papu explică izbucnirea ei prin această ipoteză îndrăzneață, limpede, liberă de obișnuitele prejudecăți :

„Șansa lor, în afara talentelor indiscutabile, a stat într-un fenomen de supracompensație, cum îi spune Adler. Adică ei n-au avut maeștri, n-au avut cărți și, pur și simplu, au izbucnit."

Ar fi de adăugat că, neavînd maeștri și neavînd cărți, cînd au început să descopere marile modele și marile cărți — au făcut-o cu o fervoare extraordinară, cu un entuziasm (de „tip" Labiș) absolut, cu o mare și fecundă ingenuitate. Nu e singura explicație, dar este una — serioasă. Altă pricină o constituie *epoca* — în confruntare cu ea s-au maturizat repede.

Am vorbit de viteza *gogoliană*. În același timp, am observat că scrierile care dau această senzație de **viteză** sînt — în chip paradoxal — eminamente *poetice*. Gogol liricizează inconsistența, golul, imprimă realităților intrate în raza privirii sale un fel de înaripare ; ele tind parcă să-și ia mereu zborul, totul merge, odată cu ele, în sus. Descopăr acum că lucrurile acestea se cam leagă între ele, deși eu le-am descris în capitole separate. Viteza (gogoliană) intră în definiția însăși a marii poezii. Poezia — spune Pasternak — este *limbajul cel mai rapid*. Nu neapărat mai concis ; nu neapărat metaforic ; nu neapărat, cu toate atributele pe care le conferă diversele estetici pornite în căutarea unui „specific" ; dar neapărat așa : cel mai rapid limbaj.

Scriitori în proză sînt mai interesanți în opera lor, cînd aceasta e viabilă — și chiar mai sinceri ! — decît în jurnale și însemnări intime, adesea nu mai mult decît niște reminiscențe, niște anexe sărace ale literaturii lor de strictă obiectivare, și aceasta pentru că sînt mai în largul

Scanned with OKEN Scanner

lor să vorbească despre ei înșiși vorbind despre alții — și inventînd personaje.

Cu marii poeți, lucrurile stau puțin altfel : atît normele structurii lirice și ale „versificației", cît și cele impuse de „școala" căreia îi aparțin, funcționează ca niște interdicții. Ei nu-și permit — și nici nu le-ar sta bine aici — să se desvăluie în concretul existenței personale, al opiniilor despre contemporani, în simpatii și antipatii, necazuri zilnice, amoruri precis datate, convingeri politice. Se întîmplă atunci ce este de prevăzut să se întîmple, sînt mai puțin „mari" în jurnale și însemnări decît în opera poetică ; în schimb sînt mai interesanți. Scăpați de atîtea rigori de care abia așteaptă să scape, se simt un moment liberi și n-au altceva mai bun de făcut, și mai de dorit din toate punctele de vedere, al lor și al nostru, decît să fie „sinceri".

E cazul jurnalului lui Alfred de Vigny. Indiferent ce crezi despre poezia sa, îl vei citi cu cel mai mare interes. Cîteva din temele eseului de față s-ar ilustra adecvat în mărturisirile despre sine și în judecățile despre lume ale poetului. Nu totul e interesant în acest jurnal și cînd, de pildă, dai peste o frază ca „Poetul e întotdeauna nefericit pentru că nimic din realitate nu înlocuiește pentru el ceea ce vede visînd" ești silit să admiți că pînă și sinceritatea poate fi o formă a strictei Convenții literare și că se pot spune și în intimitate platitudini de salon romantic. Merită să treci peste ele, fără graba de a abandona. Înainte de a fi poet romantic, el face observații extrem de pătrunzătoare despre literatura timpului său și este adesea mai acut decît contemporanul Sainte-Beuve. Iată una din aceste observații, degenerînd, e drept, în a doua ei parte, în laudă de sine — cine știe, poate că îndreptățită :

„Poezia nu se bucură în Franța decît de o limbă imperfectă, delimitată și artificială. Lira franceză nu are decît struna Elegiei. Toate celelalte sînt false sau lipsesc. Eu le-am atins pe toate ; aș putea fi crezut pe cuvînt."

Ca observator al naturii omului, acest liric în multe privințe datat, nu cedează cu nimic, ca inteligență și spirit, marilor moraliști acreditați, în privința aceasta nimic nu amenință să-l transforme într-un autor datat :

Scanned with OKEN Scanner

„A vorbi de părerile, prieteniile, admirațiile proprii, abia schițînd un zîmbet, ca despre nimicuri de care ești gata să te lepezi pentru a susține contrariul. *Viciu francez*" (s.n.). Spiritele mărginite ar vedea cu siguranță aici dovada unei neaderențe ostile la specificul francez. E desigur contrariul, observația aceasta e saturată de spirit francez.

Inspirație, extaz creator etc. noțiuni care, nu-i așa, nu se mai folosesc, părînd a nu corespunde unui conținut real determinat. Corespund, să nu ne facem griji. Poetul nu le dă o accepție vagă, ci una foarte precisă, notînd o trăire intimă de autenticitatea căreia s-ar putea îndoi doar cei ce n-au acces la ea, aceștia sînt și neclintiții în siguranță că așa ceva nu există, e doar o frumoasă aproximație. Însă poetul e clar :

„Gloria. Am crezut mai mult timp în ea ; dar (...) i-am înțeles deșertăciunea.

Dealtfel, există pentru mine ceva mult mai puternic pentru a mă face să scriu : *fericirea* inspirației, *delir* care depășește cu mult delirul fizic corespunzător ce ne îmbată în brațele unei femei. Voluptatea sufletească e mai durabilă."

Și o spune cineva care gustă în grad înalt „delirul fizic" cunoscut „în brațele unei femei". Chiar paginile jurnalului o confirmă, și nu o dată.

Succesul literar : „Reputația nu conține decît un singur lucru bun" dar esențial, ar trebui adăugat, cînd vezi continuarea : „acela că îți permite să ai încredere în tine și să-ți afirmi, sus și tare, gîndul întreg".

Opinia poetului despre marele critic al timpului. Să nu ne sperie duritățile, necruțătorul portret are un paradoxal sens pozitiv, cuvintele rele sînt liantul necesar construcției unui veritabil mit al criticului și al forței sale ; e drept însă că brusca înălțare din final are drept scop să lovească de-astă dată nimicitor, într-un incomparabil rival, cine altul decît Victor Hugo ? Să mai observăm că Sainte-Beuve de aici, foarte tînăr, este la începutul carierei :

„Sainte-Beuve este un omuleț destul de urît și adus de spate, care vorbește făcînd strîmbături slugarnice și reverențioase, ca o femeie bătrînă ; se exprimă cu greu, este

Scanned with OKEN Scanner

foarte instruit și are multă abilitate în critica literară (...) ; vorbindu-i cu un ton de maestru, Hugo este elevul său."

Un scriitor nu trebuie niciodată să întrebuințeze în operele sale un material prea recent, elemente de auto-biografie sincrone momentului cînd scrie. Motivarea lui A. de Vigny este foarte subtilă, implicarea de acest tip împiedică libertatea de mișcare :

„Niciodată spiritul meu nu e mai liber decît atunci cînd opera pe care o fac nu are nici o legătură cu situația mea actuală."

O foarte precisă anticipare a psihologiei „abisale", o observație crudă pe care romancierii secolului XX, dacă l-ar citi pe romanticul francez, ar ști să o guste :

„Mi-e hărăzit să nu văd niciodată o *adunare* (s.n.) de oameni oarecare, fără să-mi simt inima bătînd din cauza unei mînii surde împotriva lor..."

Mînie, atîta tot, fără motiv aparent.

Și această liniștită constatare, dovedind că spiritele înalt poetice știu mai multe decît lasă să se vadă pateticele lor versuri ; un diagnostic pus fără urmă de sentiment, — „toți oamenii au mintea bolnavă".

Mintea, nu trupul.

O profeție lucidă, rezumînd în două cuvinte aspectul cel mai terifiant al romanului politic modern, toată documentația și toată literatura universului concentrațional :

„Prizonierii închiși împreună multă vreme, își produc suferințe reciproce și se urăsc."

Ce reține poeții din lecturile lor ?

„Sfîntul Augustin numește Eternitatea un Astăzi veșnic."

Mai rece necruțător decît un clinician al bolilor spiritului, poetului nu-i sînt străine — poate tocmai de aceea — emoțiile copleșitoare, inflamările admirative. Cine ar crede, poeții se citesc unii pe ceilalți nu neapărat cu silă sau gelozie. Despre un, nu-i așa, confrate ; cutremurat : „N-am citit vreodată două *Armonii* sau *Meditații* de Lamartine fără să nu simt că ochii mi se umplu de lacrimi."

Scanned with OKEN Scanner

Gelozia de care sînt capabili autorii, nu e întrecută, decît de puterea lor de a iubi și de a admira ; de a se admira. Simplificările și judecățile prea decise, lucrînd pe o materie atît de fragilă, cum e „sensibilitatea" marilor scriitori, sînt cele mai prostești din cîte se pot închipui.

Să-l credem, în consecință, pe poet, cînd scrie numai pentru sine, chiar dacă știind că va fi citit odată :

„Cînd le citesc cu glas tare, lacrimile îmi curg pe obraz. Sînt fericit atunci cînd văd alți ochi mai umezi decît ai mei !

Lacrimi sfinte ! lacrimi de fericire ! de adorație, de admirație și de iubire."

Falsa reprezentare a Poetului ca ființă ne-terestră, abulică, naiv-încrezătoare, nepricepînd mai nimic din ce se întîmplă, absorbită de viziunile și contemplațiile ei. Nu toți marii poeți s-ar recunoaște în albatrosul lui Baudelaire. Chiar dacă „stîngaci" în mișcări din pricina marilor aripi, nu sînt deloc împiedecați în aprecierea lucidă a lucrurilor, în gîndirea politică :

„Guvernarea cea mai puțin rea e aceea care se manifestă cel mai puțin".

De cea moral-metafizică (dar foarte „aplicată") să nu mai vorbim, poeții sînt experți în mai multe direcții decît cele în care se manifestă. Și asta pentru simplul motiv că sînt adevărați poeți, și nu moraliști, oameni politici sau filosofi. Două propoziții nedezvoltate :

„Numai răul e pur și fără vreun amestec cu binele. Binele e *întotdeauna* (s.n.) amestecat cu răul".

Mai lucid ca atîția romancieri intratabil realiști.

Ceva despre critică, după lectura unui articol al lui Sainte-Beuve despre o carte a sa. Refuzul criticii ? În nici un fel, mai ales dacă ne gîndim că Sainte-Beuve el însuși, în caietele sale, se indignează de încercarea unora de a ști ce se petrece în *adîncurile* sufletului său :

„Nu trebuie să diseci decît morții. Acest mod de a căuta să deschizi creierul unui om viu e fals și rău. Numai Dumnezeu și poetul știu cum ia naștere și prinde formă gîndirea. Oamenii nu pot să deschidă acest rod divin și

Scanned with OKEN Scanner

să-i caute miezul. Cînd încearcă s-o facă, îl rup și îl strică."

A patra facultate. Nimic „depășit" în această surprinzător de modernă teorie a textului literar, tinzînd să se facă *de la sine*. Însă spre deosebire de teoreticienii actuali — și mai adînc decît ei — A. de Vigny observa existența obiectivă a acestei „forțe" oarecum autonome, fără să-i acorde mai multă importanță decît se cuvine să aibă și — mai ales — fără să creadă nu se poate face nimic *împotriva* ei. Și că trebuie să-i rezistăm, altfel cartea este expresia unui pur automatism, întru totul necreator :

„Judecata, memoria și imaginația își urmează cursul în mintea noastră. Alături de ele însă cred că există o a patra facultate care *poate merge fără ele* (s.n.) Ar putea fi numită morișca sau flașneta. Se învîrtește fără să ne dăm seama și iscă un sunet adormitor și regulat. E facultatea mecanică a poeziei, aceea care-l naște pe versificator, nu pe poet."

Mai este interesant și faptul că A. de Vigny resimțea ca profund restrictivă condiția „literarului" afirmată pînă la el și în epoca sa (oricît de avansată în cucerirea libertății investigative) și că nemulțumirea sa este preludiul unei noi înțelegeri a condiției literaturii, a ceea ce ea poate să-și permită *să spună*, o înțelegere afirmată mult mai tîrziu, după moartea sa), sub zodia căreia s-ar putea înscrie *revoluția* modernă a literaturii, înfăptuită prin deplina asumare a adevărului, a integralității sufletului omenesc :

„Literatura are o latură inferioară și mizerabilă, deoarece prin ea nu-ți poți arăta adevăratul tău suflet, *ci un suflet secundar și împodobit*" (s.n.).

Suflet secundar : absolut uimitor spus !

Autorul jurnalului contestă noțiunea de *carieră literară* în numele unui principiu de risc, care tulbură orice certitudine privitoare la posibilitatea *continuării* ei, îndrăznind să spună că orice carte — indiferent a „cîta" carte — este un debut la fel de nesigur în rezultate ca și cel al primilor pași în literatură.

Scanned with OKEN Scanner

„În literatură se produce acel fapt fatal că poziția nu e niciodată cucerită definitiv. Numele e, la fiecare operă, pus la loterie și tras la sorți, împreună cu cele mai nedemne.

Fiecare operă nouă e aproape ca un debut. De aceea cariera literelor nu prea e o carieră."

Autorilor satisfăcuți în ignoranța de tot și de toate, beatific încredințați că neștiind nimic, nemeditînd la nimic, dispun de tot ce le trebuie pentru „a scrie", a pune adică în mișcare mecanismul numit de A. de Vigny *morișca* (sau *flanșeta*), gravele gînduri ale poetului le-ar părea doar un răsfăț inutil :

„Capul omului este ca un magnet care capătă forță pe măsură ce este mai încărcat" ; „Cînd un strigăt izbucnește din inima unui om *fără voia* lui acest strigăt e sfînt" ; „Romanul intim modern s-a născut din creștinism deoarece acesta a generat confesiunea".

Puțini au descris la fel de exact — și cu siguranță nu autorii de sisteme estetice — fenomenul pur al *creației* și ce se petrece, ce se întîmplă, ce obstacole ies la iveală în procesul *producerii* unei opere noi :

„În timp ce vocea mea cîntă motivul principal, o orchestră de patru sute de instrumente, murmură în mine acorduri necunoscute și niște idei secundare pe care nu le pot exprima odată cu primele ; de aici provine și nemulțumirea mea în ce privește propriile mele cuvinte."

Toată dificultatea chinuitoare, nedespărțită de bucurie și plenitudine, a actului creator stă în efortul desprinderii „vocii" principale de fluxul încărcat și inform al celorlalte ; și de găsirea gradului exact de *permisiune* acordată celorlalte, secundare, al căror relativ concurs trebuie acceptat, existînd altfel riscul univocității schematice.

Mobilizarea atenției necesară acestui act de *discernămînt* (care e actul de creație) exclude ideia unei transcrieri efectuate în stare de transă, fatal neatentă :

„Spiritul muncii e adesea incomplet în noi și e o nefericire că toată lumea are facultatea de a munci, de a scrie cu un fel de semiatenție. Aceasta e cauza operelor mediocre."

Scanned with OKEN Scanner

A. de Vigny are intuiții vizionare și unele dintre condensatele sale reflecții, așternute în grabă, par să aparțină mai curînd unui martor lucid al unor împrejurări ce-l depășesc cu aproape un veac. Un scriitor al secolului XX, obsedat de destinul, natura și consecințele unor mituri (și personalități) politice de extraordinară — și desigur — nemeritată audiență și avînd revelația esenței lor *mediocre*, n-ar putea să-și formuleze mai clar gîndurile :

„Cît de mediocri și strîmți în concepțiile lor, mediocri și falși în operele lor, mediocri și josnici în faptele lor, sînt oamenii îmbătați de putere și mînjiți de sînge ! Ei nu se frămîntă decît pentru emoția continuă a asasinatului. Expresia de monstru îl poate face mare pe un scelerat ; dovedirea mediocrității sale îl doboară și-l nimicește."

Pentru „jurnalul unui poet" și pentru adeptul „turnului de fildeș" (formula a fost inventată de el) nu e puțin lucru.

Un teoretician modern al valorilor ambiguității și al *polisemantismului* marilor texte, n-ar putea fi mai explicit, cu deosebirea că înțelegerea profundă a fenomenului nu-l împiedica pe „poet" să păstreze față de ele o *ironică* distanță, cît de binevenită !

„Pascal, bolnav, n-avea forță decît timp de zece minute și arunca zece rînduri de ieroglife de neînțeles, în privința cărora este discuție, și în care unul caută credința, iar altul scepticismul disperat."

Dificultatea de a scrie ? (de care nu încetează a se lamenta cam în aceeași epocă — și cu suspectă insistență — Flaubert, încît s-a putut presupune, de către spirite mai iscoditoare că totul avea drept scop să sporească intervalul întîlnirilor cu prea zeloasa Louise Colet). Într-un anumit sens este mai greu să nu scrii : „Nu mă pot stăpîni să nu scriu. Zi și noapte, chiar și în somn, scriu mereu o carte lăuntrică. A o așterne pe hîrtie e pentru mine o odihnă, ca și cum mi s-ar lua sînge."

Scanned with OKEN Scanner

În epoca sa literară, și pe măsură ce înaintează în vîrstă, pierzîndu-și ingenuitatea, pe măsură ce începe să aibă un trecut, criticul literar nu mai poate evita *implicarea* (sufletească, nu numai intelectuală, estetică etc.), angajarea profundă, existențială, dramatică în toate „întîmplările" importante ale scenei literare. Se crede că, odată cu maturitatea, el își cîștigă detașarea. Dimpotrivă, și-o pierde. Dar abia prin aceasta *devine* ce știm că este, abia prin aceasta impresionează nu doar ca „figură" literară, abia astfel începe să fie, cu autenticitate, o conștiință a timpului său.

Nu vreau să insist ; din relatarea unei astfel de „întîmplări" (de foarte mare încărcătură) se va înțelege mai bine la ce mă refer.

Sainte-Beuve citează într-un articol un fragment din scrisoarea lui Bolingbroke către Swift, o trimitere la fostul său coleg Harley (citatul este reluat de Perpessicius, tot în legătură cu întîmplările vieții literare, în reprezentarea pe care ne-o facem asupra lor citind memoriile lui E. Lovinescu). Așadar :

„Destul însă despre acest personaj pe care nu pot să-l demasc ca pe un ins viclean fără să mă acuz pe mine însumi că am fost un prost."

Iată și puternicul comentariu al lui Sainte–Beuve : „...aceste cuvinte mi le aplic mie însumi în privința lui

Hugo : nu pot să-l demasc ca pe un șarlatan fără să mă acuz a fi fost eu însumi un naiv. Este un om, îmi spunea de Molé, pentru care tot ce spune e calcul, pînă și bună-ziua. Și astfel era de la vîrsta de șaisprezece ani, dar eu am crezut în vorbele lui. Nu cred să fie altul care să mintă mai mult."

Pentru a fi Sainte-Beuve nu e destul să „scrii" cum a scris el despre literatură ; mai trebuie să ai pe conștiință astfel de *întîmplări*, care sînt ale conștiinței.

„Plăcerea" lecturii nu este numai plăcere simplă și clară, decît în cazul unei anume literaturi mediocre și ușoare ; contactul cu cartea bună presupune învingerea unei dificultăți și — ca o condiție și mai generală — un efort de acomodare (dificilă prin forța lucrurilor) la un univers necunoscut, străin, în care ne regăsim într-un fel „codat", ca într-un chip care *nu pare* al nostru — dar ***este !***

Adaptarea la capodoperă implică și o anumită „neplăcere" și uneori resimțirea unei greutăți chinuitoare, firește răsplătită în cele din urmă, ca în fața unei taine, care ne atrage, dar se cere pătrunsă, descifrată, luată în posesie. Într-o capodoperă nu se pășește de-a dreptul, pe un drum deschis și drept, imediat accesibil. Capodopera nu ne atrage îndată și mai ales din toată inima ; sau „cu inima ușoară". Impresia imediată este mai curînd una derutantă ; ea reprezintă o fază obligatorie ; absența ei să ni se pară totdeauna suspectă. Plăcerea necondiționată și rapidă trebuie privită, în acest caz, cu foarte multă suspiciune.

Cînd am citit întîia oară *Suflete moarte*, la cincisprezece ani, pe cînd eram un lector pasionat, am simțit o senzație de respingere, o neplăcere și chiar un fel de silă, care m-au obligat să întrerup lectura și s-o reiau, de data aceasta mult mai acomodat, peste un număr de ani. Entuziasmul față de această carte abia la a treia lectură s-a declanșat. Lecturile noi făceau să-mi crească entuziasmul. Cînd redeschid cartea — după ce am scris un studiu despre Gogol în care numai textul referitor la *Suflete moarte* însumează o sută de pagini, — constat că entuziasmul a rămas intact și chiar a crescut. Starea de spirit

Scanned with OKEN Scanner

a creatorului, în momentul creației, al concepției, nu se transmite cititorului cărții pe un drum drept ; transmisia se face obligatoriu prin intermediul unui cod sau al unei „metafore" globale. Altfel nu avem de-a face cu o emoție de tip „artistic" revelator, ci cu una pur vitală, pur „biologică", efemeră ; care nu lasă urme. Emoția se transmite printr-un „obiect" lipsit de calități transparente. Opera este „opacă" și ea trebuie să fie luminată *din interior*, printr-o lectură adecvată, numai așa ajunge să ne vorbească, altfel tace.

Lectura este o tăcere învinsă, o tăcere — la început — neliniștitoare ; pentru că *ascunde* ceva ; va trebui să descoperim ca anume ; abia descoperirea aceasta ne va calma. O capodoperă nu poate fi „altfel" decît este, ea ne dă senzația *singurei* alegeri posibile, a singurului *drum*.

Dacă avem vreo ezitare în această privință, dacă simțim că într-o carte lucrurile puteau evolua și altfel, personajul putea avea și un alt destin decît are, sau un alt „final", opera se năruie în mediocritate. Aproximația nu este regimul capodoperei, ci al literaturii diletante. Într-un interviu cu Truman Capote, dau peste unul dintre aceste „criterii" empirice de nezdruncinat, al căror secret îl posedă spiritul american :

„Testul de a ști dacă un scriitor a găsit turnura naturală a povestirii sale este acesta : după ce ai citit-o, poți să ți-o imaginezi altfel ; ori ea îți amuțește imaginația și povestirea îți apare perfectă și definitivă."

Un interpret ca Sviatoslav Richter îl face pe Beethoven să fie ceea ce este, dar pe Debussy să fie mai mult decît este. Văzîndu-l și ascultîndu-l, asiști la o palpabilă reîncarnare a geniului, a geniului beethovenian, îl vezi și îl asculți pe compozitor compunîndu-și lucrările, dintr-odată însă, fără ezitări, fără chinuri, în forma lor cunoscută nouă, spontan desăvîrșită. Un interpret ca Richter — și la fel, cam la fel un critic, fiindcă esența acestor două activități de transpunere și identificare este aceeași — ne dă reprezentarea *simultană* a procesului de creație și a crea-

Scanned with OKEN Scanner

ţiei însăşi, de o perfecţiune globală, de o integralitate fericită, neanticipată de vreun proces, afirmată direct manifestă ca atare în clipele unei receptări depline, în entuziasmul totalei consimţiri. Vezi urmărind un astfel de interpret, un astfel de critic, geniul creator, al celui interpretat, în acţiune, în cursul inspiraţiei sale productive, în clipele elaborării, asaltat de îndoieli şi de surprize, uimit el însuşi de ceea ce face, încercînd să dea viaţă operei ; îl vezi însă, în acelaşi timp, printr-o ciudată dedublare prin care depăşeşte fazele elaborării, *rostindu-şi* singur, ca pe un produs încheiat, frazele capodoperei într-o succesiune sigură, cu o siguranţă suverană, care exclude ezitarea inerentă procesului creator. Aceasta în cazul unui artist de geniu. Dar în cazul unui artist de mare merit sau de excepţională fineţe, fără nimic uimitor, nimic copleşitor ? Este vinovat interpretul, este demn de suspiciune criticul care, cu voia sau fără voia lui, îl face totuşi să fie aşa zicînd „mai mare" decît este în realitate, cam în felul în care Richter îl „transcrie" pe Debussy, imprimînd transcripţiei sale o forţă de care artistul astfel interpretat n-a fost niciodată capabil ? Îl „falsifică" Richter pe Debussy ? În nici un fel, doar ne face să-l percepem în forma *sa* (a sa, totuşi) cea mai convenabilă, cu exactitate *ideală*, împrumutîndu-i o clipă ceva din geniul său, pentru a-l lumina foarte puternic şi, oarecum, a-l face *să fie* ; să fie ceea ce era menit să fie ; chiar *pe locul său*, şi nu al altuia, în spaţiul său specific, nesubstituibil ; ajutîndu-l puţin să fie ceea ce doar *accidental* n-a fost.

Cine-o mai fi inventat arta — se întreabă un critic contemporan într-una din hotărîtele sale „luări de poziţie" — că iubirea condiţionează şi, oricum, adînceşte înţelegerea operei ? Rilke, a fost un poet cu numele acesta : Rainer Maria Rilke, care se cam interesa de problemă părînd că are ceva de spus în privinţa ei. Se mai găseau şi oameni curioşi să-i afle părerea, încît s-a văzut îndemnat să inventeze această supărătoare condiţie :

„Operele de artă sînt de o infinită solitudine şi nu poţi să le ajungi cu nimic mai puţin decît prin critică. Doar

Scanned with OKEN Scanner

iubirea poate să le cuprindă, și poate fi dreaptă față de ele." Cine a inventat și asta ? Rilke, domnule.

Lectura „pe diagonală" și neatenția la text lasă răgaz prejudecăților, în critică, să se manifeste în voie, iar prejudecățile, la rîndul lor, ca într-un cerc vicios, ca într-o rotire monotonă fără speranță, fără măcar speranța unei mici (cît de mici) surprize, prejudecățile, așadar, îl dispensează pe critic, pe măsură ce sînt mai tari, mai vanitoase, mai inflexibile, de necesitatea și de obligația unei lecturi atente ; aceasta n-ar face decît să obstaculeze libera afirmare a prejudecăților. Lectura atentă ar fi o piedică pusă unei respirații naturale — și cine dorește să-și pună singur piedici ? Adevărata critică, ea singură, dorește să-și pună piedici ; să-și reprime „naturala" înclinație spre prejudecățile care fac viața ușoară, plăcută, sigură de sine. A citi atent este, de la sine, un mod de a contrazice un „principiu" agonisit cu grijă, cu trudă, pentru ca odată ce te-ai instalat sub pavăza sa, însfîrșit să-ți vezi de treabă, adică să te menții, gospodărește la nivelul unei plăcute somnolențe. Abia aici pare să înceapă adevărata viață a criticului, a criticii. Și abia aici sfîrșește ea.

„Critica literară ar trebui să fie una dintre activitățile umane cele mai lipsite de prejudecăți. Totuși ea este, poate, una dintre cele mai acaparate de prejudecăți."

Un mare poet cu mintea limpede (toți marii poeți au mintea limpede), și care, pe lîngă asta, *știe tot* în planul culturii (cum recunoaște G. Călinescu în capitolul ce i-l consacră în a sa *Istorie*), vorbind despre critică, în cunoștință de cauză, dă expresia acestei mirări, de un fel deosebit pentru că este o mirare însoțită de semnele resemnării, ale „oboselii" cunoașterii, de o întreagă *stare de spirit* ce, îndeobște, cam exclude mirarea. Rigorosul Al. Philippide, solidul cărturar, altfel atît de sever cu improvizația și cu facultățile scrisului inspirat, încît pare absolut exclus să fie bănuit de simpatie față de impresionismul critic, așează în primul plan al acestor prejudecăți prejudecata științifică :

Scanned with OKEN Scanner

„Observație generală : criticii cu prejudecăți științifice sînt critici buni *numai datorită firii lor și înclinațiilor lor naturale* (s.n. — L.R.), atunci cînd uită de principii și devin ei înșiși, judecînd și prețuind literatura numai pe baza talentului lor de critici (fiindcă un critic *știe* multe lucruri învățate, dar judecă și prețuiește mai cu seamă datorită *vocației* lui de critic, pe care are datoria s-o cultive și s-o nutrească îmbogățind-o cu informații de tot felul și din cît mai multe domenii)."

Între acceptare și revoltă, între destin și anti-destin, între „lume" și om, între a fi el însuși și a fi exponentul unui stil (care *i s-a dat*). „Nimic nu dă o viață mai corosivă ideii de destin ca marile stiluri, ale căror evoluții și metamorfoze par cicatricele lungi ale trecerii fatalității pe pămînt" (Malraux, *Vocile tăcerii*). Cuvinte de o netăgăduită grandoare ; ivite ca dintr-o nobilă beție a înțelegerii spiritului artistic tăindu-și drum prin secole și milenii, singurul drum acceptat, sub picioarele sale, de autorul *Căii regale !* Regești cuvinte, regală cale ! Dar calea Artei e una, altceva (parcă) sînt operele în afara cărora ea n-ar fi existat ; atîta măreție lasă (parcă) pe dinafară exact pe cei care îndreptățesc o vorbire atît de înaltă cu privire la artă și la „marile stiluri". Sînt mari stilurile, fatalitatea atotputernică vorbește cu glas de tunet prin ele... Impresionează grandoarea acestei retorici a „stilurilor". Dar nu convinge. Pentru că trebuie să te desparți de ea și să-i uiți acordurile triumfale, cînd vrei, cu adevărat, să te apropii de realitatea mult mai „umilă" și mai fragilă a operelor vii pe care se întemeiază măreața, puțin înfricoșătoarea, frază a lui Malraux. Și să iei act — coborînd cîteva trepte (sau poate urcînd ?) — de operele vii pe care glorioasa retorică a Fatalității amenință să le strivească. Umiliți de această confruntare, Cervantes, Van Gogh, Mozart și Cehov, rezistă parcă mai bine și sînt mai vii decît marile Stiluri.

Nu știu dacă s-a încercat vreodată aceasta, dar încă nu e timpul pierdut : să se alcătuiască antologii de poezie din versurile citate de criticii importanți, citate favorabil

Scanned with OKEN Scanner

de bună seamă, ignorîndu-se comentariul, nu pentru a cunoaște mai bine pe critici ci pentru a cunoaște mai bine poezia unei epoci, poezia unei întregi literaturi, poezia pur și simplu în ce are ea mai rezistent, dincolo de curente, stiluri, școli și programe literare. Rezultatele ar fi mai concludente dacă s-ar apela în primul rînd la sursele vii, fatal supuse erorii, dar mai puțin calculate și mai deloc ajustate de o perspectivă ulterioară, ale criticii *practice*, ale cronicii și recenziei de întîmpinare, aplicate producției curente, literaturii în mers ; alegerea rapidă a citatelor își compensează aici deficiențele constitutive (ale oricărui act relativ spontan, pentru că spontaneitate absolută în acest domeniu, încărcat de amintiri și de o știință involuntară, nu există) printr-o sinceritate de gust mai mare. Studiile, cercetările ample ar trebui lăsate de o parte, pentru că în ele dominantă, dacă nu exclusivă, e altă preocupare, aceea a caracterizării originalității, a descoperirii motivelor obsedante, detectabile nu numai în capodopere sau în produse finite, dar deopotrivă în eșecurile unui autor, în tentativele de laborator, în lucrurile neduse pînă la capăt, imperfecte oricum și chiar stridente — și poate mai ales în ele. Din textele critice de imediată receptare ale unui G. Călinescu, ale unui Pompiliu Constantinescu, ale cîtorva cronicari contemporani de oarecare audiență și cu activitate consecventă s-ar putea extrage astfel de antologii neprelucrate, nepremeditate îndelung, străbătute în schimb de ardoarea opțiunii, de exclamația consimțirii directe, de mirarea simplă în fața frumuseții, a norocoasei expresivități. Ideal ar fi ca aceste selecții de citate probante să dea imaginea poeziei însăși, a reușitelor caracteristice unei epoci și abia în al doilea rînd, ca un serviciu facultativ, să ne instruiască asupra personalității criticului, asupra conformației sale spirituale și de gust, interesante desigur.

Se vorbește îndreptățit de o artă a citatului, de o știință a decupajului în critică, dar trebuie spus că acestea implică un element de pură virtuozitate, de abilitate demonstrativă. Cu citate „bine" alese, cronicarul experimentat poate dovedi orice, totul sau aproape totul, că un

Scanned with OKEN Scanner

poet mare e stîngaci și cam penibil, că un veleitar e foarte, foarte interesant. Citatul — ca și comentariul de fraze subtil persuasive ! — acoperă destule goluri și poate fi manevrat, poate fi „manipulat" în voie (aceasta e o ambiguitate internă, probabil constitutivă a criticii literare și pentru a ne asigura împotriva ei, ar trebui pînă la urmă să desființăm critica, un produs al „civilizației", cu tot răul și binele ei), să fim de-aceea mai prudenți în admirarea *expertei arte* de a-l mînui. Preferabil este ca, fără artă exagerată din partea atotputernicului critic, citatul de poezie să se impună *de la sine*, cu un fel de constrîngere a evidenței, ea, evidența, să fie atotputernică ; în ce-l privește pe critic, puțină credulitate, puțină „naivitate" de moment, nu-i va fi întrutotul păgubitoare, putem fi siguri de aceasta ; fie doar și pentru a limita, printr-o „apăsare" inversă, printr-o mișcare *naturală* de sens opus, efectele ambiguității de care vorbeam înainte, ca de un dat intern constitutiv al criticii capabile, *prea* capabile să-și legitimeze prin citat și interpretare adeziunile și refuzurile fără suficiente garanții (axiologice, era să spun, dar mă opresc la vreme) de *autenticitate*.

Condiția elementară, temeinic îndreptată împotriva tendinței funciar iluzioniste a criticii, factorul de la sine eficient în limitarea efectelor inventivității critice (prea adesea ispitită să fie doar verosimilă, doar plauzibilă) este ponderea afirmativă, de nedislocat dacă se poate, a citatului.

Din experiența criticului de poezie, se pot desprinde momente de fericită convergență cu textul și momente ingrate. Cel mai ingrat, mai stînjenitor dintre toate : după o lectură *global* favorabilă a cărții de poezie, criticul avînd de redactat darea de seamă sub presiunea timpului, să se trezească în absența citatului edificator.

Prejudecata lirismului împiedică receptarea normală a formelor lirice contemporane și a noutății incomode, dar autentice în materie de poezie. De origine croce-ană, ea s-a încetățenit la noi prin mijlocirea unor mari critici și se

Scanned with OKEN Scanner

continuă în vremea noastră cu concursul majorității forțelor critice care, mărturisind-o sau nu, gustă mai ales poezia de un anumit tip, bună fără îndoială, departe totuși de a fi singura bună, departe mai cu seamă de a ilustra tendințele specific moderne, noile structuri lirice de aparență nelirică sau anti-lirică, întemeiate pe discontinuități ale discursului și pe contestarea, pe subminarea înverșunată a sunetului liric și a textului mai mult sau mai puțin cantabil, plăcut auzului. A ceda în exclusivitate (cum eu însumi sînt tentat) gustului liric, criteriului de coerență muzicală a versului duce pînă la urmă la îngustarea nefirească a gustului pentru poezie și la o rezervă nejustificată față de formele noi, ce par a-l contraria. Poeți eminamente moderni ca Ion Caraion, Gellu Naum, M. Ivănescu riscă să rămînă neînțeleși, pentru că se opun cu intenție accepției consacrate a lirismului, „vrajei" lirice, și nu vor cu nici un chip să ne încînte sufletul și auzul, nu vin în întîmpinarea așteptărilor noastre de „frumos", vor dimpotrivă să neliniștească sufletul, să tulbure auzul, să rupă ritmurile incantatorii. Ei nu sînt, mai puțin decît alții, poeți extraordinari, doar pentru că refuză cu suspiciune mărită, adesea cu sarcasm, paradisurile lirice. Sigur că noi vrem : ca poezia să ne vrăjească și să ne topească în eufonii voluptoase, dar poezia poate fi și altceva decît vrem noi și decît așteptăm noi, cu mecanică emoție, de la ea. La începuturile poeziei noastre moderne stau Macedonski și Eminescu, doi poeți esențial lirici în accepția descrisă, poeți de geniu și unul și celălalt, dar puterea lor de seducție riscă, de la un moment dat, să limiteze posibilitățile de înnoire efectivă a conceptului liric. Marii poeți interbelici : Goga, Blaga, Bacovia, Barbu, Arghezi nu ies, în chip esențial, din perimetrul liric trasat de cei doi inauguratori, Eminescu și Macedonski, ci dezvoltă, cu originalitate și strălucire sugestiile cuprinse în opera lor. Toți încîntă, vrăjesc printr-o tulburătoare magie lirică și ne fac să-i urmăm ca niște somnambuli. Dar cercul acesta magic trebuie, odată și odată, să fie depășit, vraja trebuie ruptă, marea muzică trebuie contrazisă, cu altfel de sunete, de nu poezia se va artificializa într-un exercițiu plăcut epigonic, fermecător și fără probleme, inadecvat marilor tensiuni ale acestui sfîrșit

Scanned with OKEN Scanner

de veac. Poezia riscă să se devitalizeze într-un formalism liric a-sincron. Trebuie să ne distrugem gustul „liric", și să așteptăm, nu neapărat în liniște, ce va urma acestei catastrofe.

Sînt oameni — cu mintea foarte limpede, de care sînt mîndri — și care-și închipuie, siguri de ei și de gustul lor întemeiat pe criterii limpezi, că știu totul despre literatură, înțeleg totul, știu oricînd să distingă literatura bună de cea proastă etc. Ei nu cad niciodată pe gînduri și nu se lasă pradă gîndurilor, mai confuze decît ideile și criteriile lor, acelor gînduri care i-ar împiedica totuși să spună enormități. Întrucît foarte adesea lucrurile drepte de azi sînt prostiile de mîine, judecățile sigure și limpezi : viitoarele aberații, îngustimile de spirit incredibile doar cu cîteva decenii mai tîrziu. Orgolioșilor gustului sigur de acum, le-aș recomanda lectura unor texte datorate unor premergători la fel de orgolioși, spre a constata, cu zdrobitoare probe, ce se alege din așanumitele *certitudini* de judecată și gust, de pildă, această scrisoare a lui Voltaire, mintea cea mai limpede și mai luminată a veacului său, către Doamna marchiză du Deffand, 9 decembrie 1760 :

„Închipuiți-vă, doamnă că *Richard al III-lea*, comedia aceea pe care ei (adică „englezii" pe care Voltaire e foarte „supărat" — n.n.) o compară cu *Cinna*, ține nouă ani, se întinde prin vreo douăsprezece orașe și cîmpuri de bătălie și are treizeci și șapte de evenimente principale ; vă puteți face așadar o ideie despre unitatea de timp, de loc și de acțiune, dar aceasta nu este decît un fleac."

Urmează descrierea ironică, realizată din perspectiva unei minți *limpezi*, a ceea ce se petrece în piesă, de ex. „Regina îi zice *broscoi* : — Broscoi scîrbos" ; „Văduva începe să țipe cît o ține gura" etc. Și la sfîrșit :

„Nu-i așa că dacă sacagii noștri ar scrie piese, le-ar scrie mai bine ?

Vă povestesc toate aceste lucruri fiindcă nu mai încap în mine. Nu-i oare trist că aceeași țară care l-a dat pe Newton a dat și acești monștri... ?"

E într-adevăr trist.

Scanned with OKEN Scanner

Este un scriitor bun. Dar cu cîtă neplăcere îl citesc ! Abia aştept să termin cu cititul şi să mă apuc să scriu despre el — eu care nu aştept mai niciodată nerăbdător să scriu ceva — pentru ca scrisul să mă elibereze de lectură, ca de o povară, şi să mă simt, printre cuvinte alese de mine şi nu impuse de altcineva, din nou liber ; liber, dacă vreau, să-l admir *scriind* pe scriitorul care-mi displace *citind*. Scriind, îl reconstruiesc, din materialele sale, fără să adaug nimic, aşa cum aş fi dorit în secret să se construiască el însuşi. Dar, la urma urmei, această *neplăcere* nu participă şi ea la impresia, totuşi, puternică pe care mi-o produce literatura sa ? Ea este aceea care *fixează* impresia dîndu-i rezistenţă şi durată.

A citi bine înseamnă a citi „încet", s-a spus, şi pare că nu e nimic de adăugat. Şi totuşi sînt foarte multe de adăugat începînd prin a preciza că adverbul amintit, luat în înţelesul său propriu — şi strîmt — tinde să excludă orice dramatism, orice pasionalitate (inevitabil *grăbită*) din cîmpul — prea neted astfel — al lecturii. În *Observaţia preliminară* a cărţii sale despre manierismul în literatură, G. R. Hocke face în treacăt următoarea remarcă, privind modul de abordare al cărţii, al propriei sale cărţi, fără a reveni asupra ei : „Cititorul, căruia i se cere cînd o lectură lentă, cînd, dimpotrivă, una energică..."

Clasica recomandare a lui Faguet : citeşte încet, reciteşte etc. ar trebui — cum se vede — serios reexaminată, din perspectiva unei multiplicităţi, practici infinite, a tipurilor de lectură, ele însele oglindind, în varabilitatea şi puterea lor de extensie, numărul infinit al cărţilor bune. Fiecare carte îşi inventează tipul de lectură. Citirea, doar „încetă", cum s-ar potrivi oare unui roman de tensiuni şi viteze de şoc neîntrerupt, ca *Fraţii Karamazov* ; încet se citeşte *Război şi pace*, în conformitate, oarecum, cu înaintarea liniştită a cărţii însăşi, cu lentoarea sa grandioasă, dar *Moartea lui Ivan Ilici*, în care timpul însuşi aleargă grăbit, în salturi necruţătoare, provoacă, de la sine, fără să te întrebe dacă eşti sau nu „de acord" o lectură accelerată, sincopată, fascinată.

Scanned with OKEN Scanner

A descrie *timpul* lecturii unei cărți este a descrie cartea însăși. Iar critica literaturii poate fi considerată, în lumina aceasta : a modului cum citește, mai încet sau mai repede, mai pașnic sau mai energic, dominînd timpul sau dimpotrivă, în criză de timp, sub presiunea lucrurilor sau de-compresat, în acțiune dramatică sau în pură contemplație.

Despre dificultățile scrisului se tot vorbește, la toate nivelele cu putință ; o fac toți autorii mari și mici, o face oricine vrea să dovedească, într-o conversație, că nu e străin de materie. Vorbește Flaubert de ele, dar cu egală competență ridiculii săi Bouvard și Pecuchet. Se vorbește mult mai puțin despre dificultățile *lecturii*, aici dimpotrivă domină tonul unei plăceri exaltate. Viciu „nepedepsit" etc. Scriitorii se plîng că n-au timp să citească, pentru că au ei înșiși de scris, altfel ce plăcut, ce instructiv ar petrece ; se plîng criticii, că trebuie să citească, din datorie, atîtea cărți proaste, în vreme ce cărțile mari așteaptă în raft să le vină, cu greu, rîndul, spre a-i delecta, pe acești ocnași etc.

Cu toate acestea e greu și complicat să te abandonezi acestei presupus constante plăceri. Maurice Blanchot — în *L'espace littéraire* — nu ezită să pună pe același plan complicațiile lecturii cu cele ale scrisului. Nimeni nu mai e surprins, zice el, de desele lamentații în care abundă jurnalele autorilor : „Dar unui om care ne-ar destăinui «Mereu neliniștit în momentul lecturii», altuia care nu ar putea să citească în afara rarelor momente privilegiate sau care și-ar răvăși întreaga sa viață, renunțînd la lume, la truda și la fericirea lumii, pentru a-și deschide căile unei lecturi de o clipă, fără îndoială că i-am oferi un loc alături de acea bolnavă a lui Pierre Janet, care nu citea cu plăcere pentru că, remarca ea, «„o carte pe care o citește devine murdară»."

Sînt atîtea motive de neliniște pentru cititor ! Întîi, greutatea acomodării cu lumea de fiecare dată *nouă* a unei cărți, care vine peste tine, ceva în felul unei agresiuni. Cu cît e mai sensibil, cititorul e greu de constrîns, iar cartea

Scanned with OKEN Scanner

cu cît e mai bună cu atît oferă un coeficient mai ridicat de noutate, de surpriză. Cititorii cei mai experimentați, abia ei sînt adevărații inadaptați. Niciodată nu vei fi un adaptat la noua lume a cărții ; cînd vine adaptarea, e semn rău : puterea de vibrație a scăzut, ai devenit un cititor blazat, adică un prost cititor.

Cărțile bune *se concurează* între ele și acest lucru nu face decît să sporească dificultatea receptării *uneia* dintre ele. Cînd ești „plin" de Dostoievski, Tolstoi îți pare teribil de străin, de rece ; abia ieșit din lumea lui *Război și pace*, dimpotrivă, *Idiotul* riscă să-ți pară un roman isteric.

Pe lîngă faptul că se concurează între ele, cărțile bune, indiferent cît sînt de bune, sînt concurate de „lume", de viață, de propria ta viață. E ușor de spus că vei proceda prin identificare, prin regăsire etc. Procedezi astfel, desigur, însă pînă să ajungi cu adevărat la substratul de generalitate umană al marilor personaje literare, treci prin clipe „refractare", toți acești Mîșkin, Ahab, Gobseck, Pierre Bezuhov îți sînt atît de „departe" ! A „plonja" *de-a dreptul* în Faulkner, în Proust, în Joyce, în Kafka, nu e obligatoriu o delectare, un viciu nepedepsit etc., uneori e o pedeapsă fără să fie un viciu exaltant. Oricum, ar trebui să vorbim mai mult — e de ajuns să vorbim în cunoștință de cauză și cu ceva mai multă sinceritate — despre neliniștile și dificultățile lecturii. Nu e ușor să începi să scrii o carte, chiar dacă după aceea scrisul te ia pe sus, dar nici nu e mereu ușor să începi să citești o carte, chiar dacă dificultatea e răsplătită cu ceasuri de consimțire fericită.

Care este partea cititorului în constituirea unei cărți ? El, de fapt, o face să se constituie (nu chiar să fie scrisă, cum s-a afirmat) într-un obiect ; al plăcerii, al dorinței, al interesului. D. H. Lawrence spune că funcția criticii este să „elibereze" cartea de autorul ei, dar mai întîi această funcție revine lecturii. Majoritatea cititorilor n-au o ideie precisă despre autorii cărților cu care au de-a face, adesea ignoră și numele de pe copertă (în schimb înclină să fetișizeze Titlul). Este ceva profund „simbolic" în această naturală ignoranță, care anulează pe autor — sau se dez-

Scanned with OKEN Scanner

interesează de el — în favoarea cărții sale ; ea încetează de a mai fi cartea sa, începe să fie — ceea ce este esențialul — o carte, un obiect fără proprietar, aruncat în lume, lăsat la voia sorții.

Autorul a trudit, s-a chinuit, a fost nesigur, a fost inspirat, a avut insomnii, n-a avut insomnii, și-a transmis experiența, nu și-a transmis-o, a inventat, n-a inventat, toate acestea se cristalizează într-o povară inutilă, apăsînd cu greutatea ei Cartea, încurcînd lucrurile și complicîndu-le fără folos, împiedicînd pînă la urmă constituirea, cu adevărat independentă, a Cărții. Lectura își asumă tocmai această menire, să elibereze cartea de poveri, s-o „extragă" din tot ce nu este ea. Goethe a fost consilier aulic, a trăit mult timp cu menajera sa, s-a întîlnit cu Napoleon ; Dostoievski era epileptic și s-a căsătorit de două ori, Flaubert scria tare greu, ce legătură au toate aceste detalii *împovărătoare* cu *Faust*, cu *Adolescentul*, cu *Doamna Bovary* ? Lectura „scoate" cartea din țesătura știrilor contradictorii despre autorul ei, conferindu-i, abea ea, viață, o viață proprie, o viață nouă.

Cititorul *știe* ceea ce *autorul* cărții *nu știe* și nu va ști niciodată în absența cititorului : *cum* este cartea, o împlinire sau un eșec. Pentru Rebreanu, ca autor, *Adam și Eva* este, de departe cartea sa cea mai bună, abia lectura vine să pună lucrurile la punct. Pentru Kafka, marea *Metamorfoză* este un teribil eșec, o nuvelă „ilizibilă, totalmente ratată". Putea fi, în opinia sa, și o capodoperă, nimic nu s-ar schimba. M. Blanchot compară lectura cu „învierea lui Lazăr", vorbind despre ea în termeni exaltați : „Lectura este mai pozitivă decît creația, mai creativă deși nu produce nimic... Ea nu face nimic și totul se împlinește".

Kafka s-a putut considera un om pierdut, un scriitor care și-a trădat menirea, asta nu înseamnă absolut nimic, abia intervenția lecturii va decide în privința sa. „Pentru cititorul lui Kafka, angoasa care devine cumințenie și bucurie, neliniștea erorii care se transformă în inocență, și — pentru fiecare fărîmă din text — *încîntarea plenitudinii* (s.n.), certitudinea împlinirii, revelația operei unice, inevitabile și imprevizibile, aceasta este esența lecturii, esența acelui *Da* care, mai mult decît lupta creatorului cu

Scanned with OKEN Scanner

haosul în care caută să dispară pentru a-i deveni stăpîn, evocă latura divină a creației."

Tipografii lui Gogol rideau pînă la sufocare culegîndu-i nuvelele și acest rîs evocă mai bine *strălucirea* inspirației gogoliene decît marea încordare, lupta cu materia, a celui care le-a scris. Acest rîs le face să fie ceea ce sînt, el este mai productiv, mai creator, mai „divin" decît actul propriu zis al producerii lor.

Scrisă de Gogol, nuvela *Nasul* este poate doar numai atît : o bucată ușoară, de divertisment. *Citită*, abia atunci, ea „devine" genială.

„Unui critic îi trebuie în primul rînd dragoste pentru obiect" (Lucian Blaga). Greu se mai înțelege. De acceptat, „în principiu", se acceptă, îndată însă după aceea, curiozitatea cititorului de critică fuge în altă direcție. Ce „dragoste", pare de-a dreptul neserios iar, pe deasupra e și plictisitor. Ce-o fi înțelegînd acest cititor de critică prin „dragoste" ? Ei, un fel de moliciune prostească, o hagiografie lăcrimoasă. Puțini se gîndesc la altceva cînd acceptă că da, e necesară „dragostea" în viață, și — de ce nu — și în critica literaturii.

Această „dragoste" — punem cuvîntul între ghilimele, semn că și noi ne temem puțin de el, atît de tari sînt prejudecățile — o descoperim, în formele unei grave devoțiuni, în textele lui E. Lovinescu despre Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu, în *Viața lui Eminescu* de G. Călinescu, în *Goethe* de Gundolf, în marile analize tematiste ale lui Jean-Pierre Richard. E însăși critica.

Ai citit o mie de cărți, ești, prin aceasta mai apt să *înțelegi* pe cea *de acum* ? Cu cît ai citit mai mult, ești mai „pregătit" să citești în continuare ? În literatură, această *continuare* nu există decît la nivelul cărților mediocre. Celelalte — și doar ele contează — te iau pe nepregătite și ești cu totul dezarmat, cu totul *incompetent* în fața lor. Este și semnul cel mai sigur că merită să fie citite. Ești totdeauna la începutul lecturii. Citești fără să știi nimic ; sau, cel puțin, trebuie să fii convins, în clipa lecturii noi,

Scanned with OKEN Scanner

de această ignoranță. Nu există — ca pentru muzică — o „cheie" de pătrundere în spațiul literaturii.

„A asculta muzică face, din cel care are numai plăcerea, de a o asculta, un muzician, la fel a privi un tablou. Muzica, pictura sînt lumi unde pătrunde cel ce are cheia lor, cifrul (...) Ceilalți recunosc cu modestie că nu au auz." În schimb (citez din Maurice Blanchot) : „Lectura nu cere nici măcar vocație și face dreptate recursului la privilegiul natural. Autor, cititor, nici unul *nu este dăruit* (s.n.) și cel care se simte dăruit știe mai ales că nu este, *se simte infinit despuiat* (s.n.) de puterea care i se atribuie, cum, de asemenea, a fi „artist" înseamnă a ignora că există deja o artă, a ignora că există deja o lume : a citi, a privi și a asculta opere de artă impune mai multă ignoranță decît cunoașterea impune o cunoaștere care investește o imensă ignoranță și o vocație care nu este dinainte dăruită ci trebuie s-o primești mereu, s-o cucerești și s-o pierzi, în uitare de sine."

Autorul operei nu are nimic *înaintea* sa și nu este mai inspirat pentru că alții au scris cărți, nici pentru că el însuși a mai scris cărți. Acest lucru se acceptă, deși cu destulă neîncredere ; pare o exagerare. Iată însă că nici cititorul adevărat nu este, în privința aceasta, un privilegiat, un om care știe, fiind dăruit cu o cheie din ce în ce mai perfecționată. La fel și criticul. Singura sa perfecțiune este absența simțirii acestei perfecțiuni de expert.

O critică doar plauzibilă, aspirînd să dureze doar în răgazul limitat al desfășurării ei, gata să se stingă odată cu ducerea la bun sfîrșit a desfășurării ei, o critică ale cărei concluzii sînt sumar programate în premisele ei, cu doza de combustibil pregătită dinainte, incapabilă deci să-și „creeze" noi energii chiar în actul desfășurării, să-și descopere pe parcurs rezerve neștiute, neprogramate anterior, de asemenea combustibil, este o activitate artificial-întreținută, o gimnastică a minții, necesară poate bunei funcționări a aparatului silogistic ; dar funcția reală a spiritului critic nu se confundă cu preparativele, cu higiena mentală care-o asigură. Critica nu se confundă cu

Scanned with OKEN Scanner

validitatea, logică a „punctului de vedere avansat", unul dintr-o mulțime posibilă sau chiar dintr-o infinitate numerică de „posibilități". Critica nu este, ca în jocul de șah, validarea unei posibilități de cîștig, cumpănite cu metodică răceală, în stilul unui imperturbabil calculator de *variante*.

Ca și creatorul în opera sa, criticul își investește nu numai puterea de judecată, dar, pe lîngă judecată, ființa și sufletul, singurele de care dispune ; și nu o „variantă" a lor. Scopul său este să convingă, la aceasta îl îndeamnă investiția totală a energiilor sale (sufletești, morale), nu doar să demonstreze că : se poate și așa, există *și* această cale. Din finalitatea acțiunii criticii.

Camil Petrescu deduce trebuința ca ea să aibă „căldură, energie, emfază chiar". Gimnastica *variantelor*, la care critica pare astăzi a se reduce, nu solicită un astfel de consum. Producerea de probabilități și variante „plauzibile" se poate lipsi de energie și căldură. Cît despre „emfază" chiar că pare în acest context, un lucru inutil și dăunător, cu totul nelalocul său. Programarea efectului literar, dirijarea automatismelor lecturii și a producției de „sentimente", în planul actualei literaturi de serie (abundente pe toate meridianele lumii) sînt doar sistematizarea unei vechi rețete romantice. Efectul adevăratei literaturi este aproape totdeauna neașteptat, sfidînd deprinderile pe temeiul cărora își închipuie mulți că ar putea fi prevăzute. La nivelul unui aparat senzorial primitiv, lucrul este, desigur, cu putință : fiecare carte produce în cititorul ei reacția pe care o autorizează. Premeditarea consecințelor afective ar fi operația cea mai simplă dacă masa de consumatori ar reacționa în felul caricatural (involuntar rizibil, pentru că autorul era peste măsură de serios) al Cititorului generic, al portretului-robot din vechea poezie a lui C. D. Aricescu :

„M-așez lîngă o masă și machinalmente / Luai o carte-n mînă : *Pavel și Virginia*. / Citirea-acestei scrieri creștea melancolia / În inima-mi noptoasă /.../ Mi-arunc din întîmplare / Privirea pe-altă carte în formă foarte mare : / Era *Atala-René*. Încep să o citesc / La cele dintîi rînduri din ochi lacrămi pornesc".

Scanned with OKEN Scanner

Intr-o astfel de viziune (lăsînd de-o parte latura ridicolă) opera acționează asupra unor reflexe condiționate, de felul celor atestate de Pavlov în cunoscuta experiență asupra rasei canine. Cititorul astfel dresat se poate dispensa și de obligația obositoare a lecturii, e de ajuns să vadă titlul cărții și primele ei rînduri ca „lacrămi" să-i pornească, să plîngă amarnic, sau, dimpotrivă să rîdă destins, brusc înveselit de alt titlu și alte rînduri „dintîi".

Un cititor bun (și un critic bun) este însă, înainte de orice, o sensibilitate neprogramabilă, un spirit refractar, gata să facă dificultăți intenției literar-afective, prea decise să-l orienteze.

Portretul (sau auto-portretul) din poezia lui Aricescu continuă, totuși, să fie reprezentativ pentru o foarte largă categorie de cititori ca și pentru majoritatea criticilor și specialiștilor în literatură. Modelul minor-romantic al cititorului a fost redescoperit de epoca noastră, avidă consumatoare de literatură. Vitalitatea sa, inventiv travestită, se dovedește a fi înfloritoare. Tirajele suspect de mari ale cărților, rapida lor difuziune, lacoma lor asimilare, arată că literatura este încă un domeniu al reflexelor condiționate, testul bunei lor funcționări.

Ceva periculos și „demonic" în demersul criticii, o virtualitate a sa care trebuie bine cunoscută, bine stăpînită și integrată în forme rezonabile, în forme îmblînzite, pentru a-i conserva „miezul" (fără de care critica nu există) și a îndepărta, pe cît cu putință, elanul oarecum „irresponsabil" de care se însoțește : acest „ceva" e însăși pornirea noastră de *dăruire*, de *participare* (ardentă) la realitatea operei, a literaturii, riscînd să o sufoce, să o deformeze, să-i substituie o altă realitate, tinzînd să devină himerică. O forță mult prea mare este la dispoziția criticii, de care ea se poate exalta, cu acea dulce-sinistră beție a oricărei autorități. Puterea criticii trebuie ținută în frîu de inteligența criticii, altfel... Nu mai e nimic de spus în continuarea acestui „altfel"...

Citesc, ajungînd pe la jumătate și zicîndu-mi că e timpul să mă opresc, o carte de eseuri critice. Aceste

Scanned with OKEN Scanner

eseuri, am înțeles acum exact, sînt interesante și plictisitoare. Autorul are dorința să nu fie socotit într-un fel sau altul, aceasta pare să fie mobilul, unic, al faptului că scrie, singura sa obsesie. Să nu fie socotit un entuziast, dar nici o fire rece, nesimțitoare. Să nu se creadă că are un gust prea clasic, dar nici că este un snob. Să nu fie luat drept altul, să nu ne facem o ideie greșită despre ce este și crede el ca autor. Să nu se creadă pînă la urmă *nimic* despre el. Reușește să-și atingă ținta. Să ne convingă, cam pe la mijlocul cărții, că nefiind nici așa nici așa, nu este nimic. Interesantă e demonstrația. Plictisitor — dezolantă : reușește să-și realizeze pe deplin misteriosul scop, acțiunea de tenace auto-anulare a identității.

Să ia act de existența unui om, să aibă revelația calității eminamente *umane*, e desigur suprema aventură, suprema *realizare* a conștiinței noastre. Literatura nu urmărește pînă la urmă nimic altceva, să poată „spune" : Acesta e omul. Acesta este un om ! Se spune că vederea lui Goethe i-a smuls această exclamație celui despre care n-ai putea spune același lucru judecînd după felul cum îl vede Tolstoi în *Război și pace*.

Dar ce este „un om ?" Și cum să ne facem o idee mai simplă despre el, încît, întîlnindu-l, sau citind sau ascultînd o poveste să știm să-l recunoaștem ? Iată o *sugestie*, desprinsă dintr-un eseu al lui N. Steinhardt despre Abraham Lincoln, da, asta ar fi ceva : „La sfîrșitul războiului, cînd trupele și poporul au venit să-l aclame a ieșit pe balconul casei prezidențiale și a spus mulțimii aceste cuvinte : «Să-mi cîntați *Dixie*». Oamenii cîntau *Yankee Doodle*, imnul nordiștilor, al unioniștilor, al biruitorilor. Dar Lincoln voia să i se cînte imnul sudiștilor". Al celor înfrînți

Pot acționa criticii asupra destinului unei literaturi, sau rolul lor se mărginește cu strictețe la semnalarea și analiza noilor valori, pe măsură ce acestea se ivesc în spațiul literaturii, fără posibilitatea de a fi prevăzute și, cu atît mai puțin, de a fi orientate în sensul unui program explicit ? Adevărul este că promovarea noilor valori include,

Scanned with OKEN Scanner

de la sine, un factor de modelare și de orientare relevabil la nivelul unei întregi literaturi. Marin Preda citea primele sale opere literare în cenaclul Sburătorului, supunîndu-le judecății lui E. Lovinescu, care salutase cu douăzeci de ani în urmă apariția lui *Ion* în termeni de mare emoție („d. Rebreanu s-a recules într-o muncă de mulți ani, adunînd în tăcere enormul material al amănuntelor imponderabile pentru a ne prezenta o operă masivă ce fixează o personalitate și un gen literar. Într-o epocă grăbită și frivolă, gestul impune ; în locul suavei privelişti a îmbobocirii talentului avem spectacolul aspru al maturității încordate într-o sforțare supremă"), lăsînd totuși să se strecoare printre frazele de deplină consimțire nostalgia unui *alt* program. Mulțumit de ivirea lui *Ion*, criticul vedea mai departe și sugera o perspectivă : „Prinsă la mijloc în epica luptă pentru pămînt dintre Ion și socrusău, Vasile Baciu, biata Ana e o tragică victimă. Omul nobil și milos dispare pentru a nu lăsa decît fiara. Cele două voințe se încordează în sforțări uriașe ce ar fi meritat un obiect mai vrednic decît cei cîțiva bulgări de pămînt, simbol al supremei zădărnicii omenești (...) În numele acestei supremații se poate protesta împotriva consacrării tipului volițional ca o formulă definitivă a adevăratei creații artistice (...) Redus la un instinct puternic, Ion e un om de voință și de acțiune, agitîndu-se în dedalul complicațiilor pentru a pune mîna pe pămînt ; este totuși mai inexistent sufletește decît contemplativul care, cu un braț de fîn sub cap, s-ar întreba despre enigma corpurilor cerești."

Scriitorii de vocație au desigur ceva mai bun de făcut decît să îndeplinească recomandările criticilor, să confirme spiritul profetic al marilor critici. Dar ideile importante plutesc în atmosfera unei epoci literare, în aceeași atmosferă în care apar operele importante.

Intuiția i-a spus tînărului autor al *Colinei* și al *Calului* că mai departe de *Ion* se poate merge într-un singur fel, nu ignorînd, ci adîncind, ducînd pînă la limită experiența de realist aprig a lui Liviu Rebreanu. Pentru că a știut să reziste ispitei opuse și să se mențină ferm în formula de reprezentare realistă acreditată de *Ion*, scrii-

Scanned with OKEN Scanner

torul și-a tăiat un drum de acces spre alte orizonturi, păstrînd ca pe un dat sacru cucerirea precursorului, de care a înțeles că nu se poate despărți fără primejdia unei devitalizări. Tabloul vieții rurale cîștigă în autenticitate și în același timp tinde, în opera sa, la realizarea unei perspective polemice față de premergătorul imediat.

Prefigurînd umanitatea de amploare a *Morometilor*, accentele de valoare existențială și de răsunet moral cad altfel în *Întîlnirea din pămînturi* decît în *Ion* și, fără a fi numaidecît „contemplativul" visat de E. Lovinescu la încheierea epicei lupte pentru pămînt înfățișată de Liviu Rebreanu, eroul din *O adunare liniștită* conține și o altă dimensiune, ridică ochii și spre alte valori decît cele de strictă utilitate. Dacă nu-l preocupă cu necesitate „enigma corpurilor cerești", propusă meditației de amfitrionul *Sburătorului*, îl obsedează cu siguranță enigma omului de lîngă sine, îl fascinează enigma *relației*, în descifrarea căreia, fără a se îndepărta, riscant, de nivelul terestru, cheltuiește spirit logic, pasiune dialectică, farmec personal și subtilă ironie.

Puterea de *caracterizare*, cea mai elementară, dar și cea mai importantă proprietate a criticii, poate singura de care, indiferent de epoci și metode, ea nu se poate dispensa. Tot restul, în definitiv, poate lipsi. E. Lovinescu este mare critic pentru că o deținea la modul superlativ, la un nivel mult superior calităților sale pur analitice ori de subtilitate interpretativă care nu-i lipseau, dar nici nu-i prisoseau.

Pe critic îl recunoaștem mai ales după această specială vocație depreciat „impresionistă" a caracterizării, prin care izbutește să formuleze fulgurant antitetic, într-un stil aproape obligatoriu paradoxal, neformulabilul. (Iată cîteva rînduri, la întîmplare, nici măcar o frază întreagă din I. Negoițescu : „lirismul virgilian (...) acea formă nostalgic muzicală, acel plîns solar, acel joc sensibil de umbră și lumină (...) acea blîndețe amară, acea umanitate a durerii, care are la bază pămîntul cu roade, casa cu tradiții și cărțile ce s-au scris ori se scriu".)

Scanned with OKEN Scanner

La sfîrșitul carierei sale, Cehov, scriitor a cărui valoare fusese în genere recunoscută, mărturisea că nu i-a fost dat vreme de 25 de ani să găsească în articolele scrise despre el măcar un rînd substanțial. (O singură dată Scabicevski l-ar fi impresionat scriind că va muri beat, sub un gard...) ; nici un motiv să punem la îndoială probitatea acestei mărturisiri. Celebra scrisoare adresată de Flaubert lui Sainte-Beuve nu respiră orgoliul autorului jignit de verdictul criticii, cît amărăciunea unui om neînțeles pe care faima singură nu-l consolează. În rezumat reproșul a fost formulat așa : criticii înțeleg rău pe scriitori și, cu autoritatea de care se bucură, comunică marelui public această rea înțelegere ; criticul crede că poate traduce altora (cu emfază) ceea ce el însuși nu înțelege.

Criticii, în fața acestor reproșuri, s-au resemnat cu un zîmbet trist, cu zîmbetul trist al oamenilor care întreprind o operă caritabilă primită cu răceală tocmai de acei asupra cărora dragostea și bunele intenții se revarsă din plin.

Ora criticilor nu va bate niciodată, cîtă vreme vor fi scriitori care să-și aparțină doar lor și critici care să aparțină *tuturor scriitorilor*, cîtă vreme vor exista critici somați să înțeleagă *totul* și adevărate sensibilități scriitoricești, răni deschise în contact dureros cu vibrația inevitabilă a unei mîini străine. Artistul, dacă e un adevărat artist, și nu un meșteșugar, va compara de cele mai multe ori vibrația sa interioară cu vibrația unui factor extern — chiar întrupat de criticul cu antenele cele mai sensibile — și va resimți diferența de nivel a vibrațiilor, această diferență din păcate inevitabilă. E ușor atunci de presupus amărăciunea, perpetua neliniște a fibrei sale nervoase.

Dar nu e vorba numai de neliniștea adevăratului artist, determinată de destinul propriei sale opere. Proust rămîne „stupefiat" întîlnind într-un articol al lui Thibaudet cu privire la stilul lui Flaubert, o frază, o biată frază din înțelegerea greșită a căreia autorul „Doamnei Bovary" ar fi putut să iasă deformat. Expresia era într-adevăr improprie. Thibaudet recunoaște ușor și găsește altă *formulare* care să-i deslușească mai bine gîndul. Ne închipuim ușor „stupefacția" (chiar și nemărturisită) a lui Proust, cînd va

Scanned with OKEN Scanner

fi întîlnit o expresie rău plasată, o nuanță rău prizată într-un studiu critic privind *propriile* sale cărți. E o diferență de altitudine, din păcate reală și fără soluție, aceea care duce pe unii, obosiți de atîtea complicații, la ideea că artiștii urăsc critica și consideră critica inutilă. Ideea circulă, sună ca un ecou monoton, în auzul fiecărui critic. La mijloc e o neînțelegere. Artistul mediocru privește critica desigur, cu un soi de nedumerire, nu înțelege, și pe bună dreptate — care e rostul unui factor intermediar între o operă mediocră și un cititor mediocru, comerțul desfășurîndu-se și fără critică în împrejurări optime. Adevăratul artist resimte puternic nevoia criticii, el, cel dintîi, e convins de utilitatea criticii. Artistul mediocru blamează cu sinceritate *critica*, nu-i vede rostul, dar privește cu cea mai mare simpatie pe cei pe care el îi consideră *critici*, recenzenți oricînd dispuși să producă puțină agitație în jurul ultimei sale producții.

Adevăratul artist, dimpotrivă, poate ajunge să disprețuiască pe unii critici, ori pe toți critcii, dar — în majoritatea cazurilor — privește cu încredere Critica, știe marele ei preț. Simpatia celui dintîi e insultătoare, nemulțumirea adevăratului creator întristează pe critic, dîndu-i în același timp sentimentul consolator al marii sale responsabilități. Sainte-Beuve dezamăgise desigur pe Flaubert cu observația (care crispează și astăzi) să există, mai ales în provincie, doamne cumsecade întru nimic asemănătoare Doamnei Bovary. Ideile lui Taine, atenția exagerată acordată „seriei" și nepăsarea de soarta exemplarului unic nu erau în măsură să satisfacă un artist posedat de demonii perfecțiunii individuale. Nega Flaubert *critica* ? Nu numai că nu contesta menirea ei, dar avea despre această menire o prea înaltă părere, căreia nu-i corespundeau criticii cei mai iluștri ai timpului. Căuta *Criticul* și o întreba pe George Sand : „*Știi dumneata un critic...* ?" Situa critica undeva în viitor ; „critica este de făcut de-acum înainte" ; se plîngea că n-are un prieten (toți fiind „ocupați") în tovărășia căruia să-și petreacă o după amiază citind versuri, dar nu detesta *Prietenia*, avea, dimpotrivă, o opinie extraordinară despre ceea ce înseamnă ea. Aspira spre

Scanned with OKEN Scanner

prietenie așa cum aspira spre critică. Dar Cehov, cel care mărturisise că n-a citit, din tot ce s-a scris despre el, un rînd de veritabilă înțelegere? „Dispar sub ochii noștri o mulțime de vieți și opere de artă datorită absenței totale a criticii" scria el și în cele din urmă prefera să existe o critică proastă, decît să nu existe deloc critică, înțelegînd că „singurătatea în creație este un lucru greu".

Un filosof avertiza că dacă lucrurile merg în continuare cum ne-am obișnuit, dacă profesorii și criticii literari vor continua să explice și să sistematizeze literatura *în felul lor*, cam într-o sută de ani opera lui Dostoievski va deveni la fel de liniștitoare și de inofensivă ca și, de pildă, opera lui Goethe, care și ea, în realitate și la origine, nu sugerează imaginea acreditată, consolatoare, a unei lecții de înțelepciune.

Delirul teoretic și abuzul interpretativ periclitează (oricine încearcă să explice literatura o știe foarte bine) ființa vie și adevărul adevărat al operei. Acest pericol nu poate fi evitat, el se naște, de la sine, în activitatea de fiecare ceas a criticii literare ; a-l desființa cu totul înseamnă, la limită, a desființa critica.

Dar este cu putință a ține seama de el, a-l avea treaz în conștiință și a construi textul critic în tensiunea însăși a acestei conștiințe ; încercînd să-i rezistăm, în exercițiul unei atenții neîntrerupte față de aceea ce rămîne viu în operă și nu se lasă înduplecat. Firește, acest nucleu viu nu are nimic comun cu ideile superficile pe care ne place să le descoperim ; această substanță intratabilă, rebelă, refuză cu îndîrjire să se integreze vreunui sistem. Refuză, în genere, să devină cu ușurință „o idee", din acelea care fac fericirea criticului, dîndu-i o senzație de bunăstare.

Cehov relatează într-o scrisoare că, într-o dimineață, cineva (un confrate, un literat, un critic literar, ceva de acest gen) a dat buzna în camera de hotel în care locuia, l-a trezit prematur din somn și nici una nici două : *„s-a apucat să-mi facă morală pentru faptul că nu am idei"*. Această întîmplare nu e numai pitorească ; mi se pare fundamentală pentru raportul dintre operă și interpretare ; îmi amintesc de ea cu destulă neliniște, de cîte ori scriu

Scanned with OKEN Scanner

ceva ; senzația că lucrul merge bine, că ideile se leagă, îmi devine brusc suspectă.

Tudor Vianu încredința jurnalului intim o însemnare curioasă, paradoxală la un estetician de formația sa, un gînd care, împotriva aparențelor, nu înceta să-l tulbure : „Spiritul teoretic a devenit una din marile calamități ale omenirii moderne. Atît de mult a avut de suferit lumea de azi de pe urma principiilor abstracte, încît pentru a-și tămădui rănile, ar trebui să se decreteze că, timp de mai multe decenii, *nu mai are dreptul să se exprime în teze generale* (s.n.) și că nu mai este îngăduită nici o comunicare scrisă sau verbală care ar putea contrazice cunoștința unui fapt particular și precis. Delirul teoretic trebuie neapărat înăbușit, dacă omenirea vrea să-și cruțe multele suferințe care o mai pot aștepta" (*Opere, I*).

Da, cred că ar fi cum nu se poate mai necesar un asemenea edict, pe care T. Vianu l-a conceput nu în fazele de elaborare teoretică, ci, judecînd după conturul fantastic și arzător al obsesiei astfel formulate, în ceasuri de insomnie.

Un proiect utopic, se va zice ; desigur cu dreptate. Pentru că realizarea sa are toate șansele să întîrzie, nu înseamnă că intimitatea conștiinței noastre trebuie să-l respingă. În planul imediat al opțiunilor curente, această „utopie" semnifică, simplu, un anumit tip de *atenție*.

Din *Critica — formă de viață* (1976), despre *Gogol sau fantasticul banalității* (1974), aceste rînduri motivînd, într-un fel (și anticipînd) tema reflecțiilor de astăzi :

„Eram ispitit, dar m-am reprimat repede din fireasca suspiciune față de cuvintele mari, să-i spun : «Eseu despre genialitate» ; în felul acesta s-ar fi văzut și legătura cu alte preocupări ale mele, obsedante, de lungă durată. Cartea despre Gogol este o carte despre *creativitate*, despre geneza operei, despre miracolul spiritului creator, de astă dată în expresia sa optimă. Ea încearcă să fie echivalentul unui pelerinaj la surse. (Gogol însuși l-a făcut odată «la propriu», dar după cum mărturisește dezolat n-a simțit nimic.) Misterul creației geniale este la fel de tulburător ca misterul apariției vieții pe pămînt. Dar «misterul» nu ne-a fost dat numai pentru contemplație, pentru

Scanned with OKEN Scanner

uimire, ci deopotrivă pentru înțelegere, pentru meditație. Puterea noastră de pătrundere se poate măsura cu el. Am încercat să împing «explicația» spiritului creator cît mai departe, cît de adînc simțeam că se poate merge, cît mă ajutau resursele. Explicația, cred în continuare, nu destramă un miracol de tipul Gogol, ci îl potențează, îl face să strălucească și mai mult. Dacă se poate spune așa : îl face de fapt să existe."

Prin capacitatea simbiozei sale cu obiectul, prin darul de a stabili cu el relații de aderență, cel care scrie *despre*, ni se revelează el însuși ; uneori mai bine decît dacă ar avea chiar sinele său ca obiect și ar practica o confesiune directă.

Criticul ni se „descoperă" în textul său nu în mai mică măsură decît se descoperă obiectul investigației sale. Citind cartea despre Bacovia, îl cunoaștem pe I. Caraion, dar nu în sensul că afirmațiile privind obiectul s-ar extinde și s-ar potrivi lui însuși ; *cunoașterea*, de care vorbim, se realizează pe alte căi ; este ceva din *autor* în deprinderea unor interpretări de tip *radical*, a unor afirmări împinse la limită, pînă la rădăcina lucrurilor, refuzînd calea de mijloc. Cînd afirmă (sau neagă) ceva, o face cu extraordinară tensiune, presînd pînă la limită extremă în direcția respectivă. „Incomunicabilitatea" bacoviană poate fi și o expresie a unei judecăți critice de intensitate medie, iată însă ce înfățișare capătă ea sub condeiul lui I. Caraion, și cît de revelatoare pentru autorul cărții — el însuși — poate fi această înfățișare, cîtă „radicalitate" poate ea conține :

„Comunicabilitatea cu oamenii nu e nici ea posibilă, oricît ar fi de viril, de curat vinul. *Între* ei, între semeni, Bacovia se arată ca și cînd ar fi doar *lîngă* ei : izolat. Pluralele nu-l încorporează (...) înlăuntrul colectivităților unde-și caută relații, interferențe, resorbire, poetul nu izbutește altceva decît să-și dea seama și mai dur cît e de singur, cum între zgomotul de-afară și liniștea din el (sau invers) nu există unități de măsură comune, limbaj identic, rudenie structurală, cum cu nimic și cu nimeni dealtminteri din mediul ambiant nu face priză."

Scanned with OKEN Scanner

Asemenea „radicalizări" ale viziunii și expresiei critice își capătă toată forța în această lume a libertății interpretative ilimitate (de fapt *aparent* ilimitate !) care e critica literară, cu o singură condiție — să aibă toată greutatea lucrului valid, mai mult încă : a adevărului. Este condiția pe care — mai totdeauna — textul poetului o satisface. Cînd există acest grad de adecvare, senzația de „excesiv" este înlăturată și orice insistență în direcția *limitei* se justifică, împrumutînd timbrul inimitabil al adevărului :

„Oriunde ar bea, el bea singur. Ori cu cine ar fi, el nu este cu nimeni. *Nici cu sine, de cele mai multe ori* (s.n.). Poetul acesta fără lume și fără loc, alungat și alungîndu-se de pretutindeni, a tăcut enorm și de la un moment dat nu și-a mai vorbit decît lui, decît himerelor din gîndurile sale."

Iar analiza uneia din prozele lui Bacovia (*Amăgire*) — aici poetul e invitat de cineva să-și petreacă anul nou, să bea „pentru un an mai bun", are mai multe butelii la dispoziție, să le consume după pofta inimii, dar să le consume *singur*, să-și adreseze *singur* urările cuvenite ! — oferă interpretului cadrul nu se poate mai nimerit pentru alcătuirea simbolicului portret, a simbolicei situații bacoviene de *locatar al grotei* : „E destul să analizezi doar șerpuitoarele încărcături ale acestor imagini ca să înțelegi o dată în plus ce chinuit spirit a rezidat la geneza acestei poezii, ce complicată suferință și teroare a dispus în permanență de captivul ei..."

Operele (și lecturile lor) își sînt reciproc și complementar necesare, singularitatea fiecăreia fiind explicată și oarecum „domesticită" de prezența tuturor celorlalte de multitudinea și diversitatea lor.

Ruptă din circuitul diversității, cartea *singură*, privită în față, ca unic obiect, ne-ar fascina, desigur, dar această fascinație — nerelativizată de amintirea mai multor cărți — ar fi atît de puternică (excesiv de puternică) încît ne-ar „orbi", ne-ar reduce la tăcere.

Francis Ponge a demonstrat cel mai bine rolul *diversității* în planul percepției umane generale și în cel al

Scanned with OKEN Scanner

receptării artistice. Varietatea lucrurilor *mă construiește*, spune el, întrucît „în raport cu numai unul din ele, dacă nu-l consider decît unul, dispar, el mă anihilează". Tot așa fiecare operă de artă, admirată în sine și detașată de peisajul întreg al culturii „mă respinge, mă radiază, mă anihilează".

Relativizarea prin înțelegere și situare, abea ea, face cu putință primirea și asimilarea cărții. Contururile prea nete, relieful prea ascuțit al operei privite numai și numai în solitudinea ei, ca și cum nimic în afara ei n-ar exista și ea ar fi cu adevărat singura, această acuitate abuzivă se instituie într-o teroare, într-o dictatură paralizantă a unicului.

Sporind peste măsură energiile receptării, ale „admirației" în exclusivitate, sfîrșește prin a le împietri. Admirația la scara umană trebuie împiedicată să devină cult (al unicului, al *singurei* cărți posibile, al *singurei* cărți existente) și de această rezistență numai conștiința, care rămîne vie, care acceptă și compară, știind că există și altceva, multe alte cărți, este capabilă. Trebuie împiedicată anihilarea prin fascinație a conștiinței exploratoare.

Erorile criticii ; dar mai ales despre ceva ce se afirmă dincolo de ele. Adevăratul „patron" al criticii române moderne rămîne E. Lovinescu, cel ce ne-a deprins cu incisivele operații ale spiritului critic. Luate în parte, cîte dintre obiecțiile aduse lui E. Lovinescu (vorbesc de cele de bună-credință) nu sînt întemeiate ? Prea puține. Insuficiențele criticii sale sînt relevate de Camil Petrescu în cunoscutul pamflet „Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile" sau de G. Călinescu în succesivele portrete culminînd cu acela din „Istoria literaturii române" ; în chip enigmatic însă marea prezență a lui E. Lovinescu nu scade în intensitate și nu are nimic, dar absolut nimic de suferit de pe urma aglomerării lor, oricît de înverșunate. Desigur, nu e chiar o enigmă această imunitate dovedită cu vremea și temeiurile sale se cuvin a fi, pe cît cu putință, clarificate. S-a întîmplat acest lucru ciudat, că temperamentul „latin", mai degrabă terestru, oricum

Scanned with OKEN Scanner

lipsit de orice umbre mistice, al lui E. Lovinescu a intrat de la un moment dat în ecuație cu o implacabilă chemare care l-a ales, între cei mulți, să vegheze cu o de-a dreptul sacră, cu o neclintită atenție la forfota neîntreruptă a vieții literare, spre a-i înregistra modificările, revelațiile, valorile, și el a răspuns chemării cu probitate. Literatura a fost singura rațiune de existență a lui E. Lovinescu, „absolutul" care se detașa cu atît mai mare claritate cu cît firea sa autentică îl orienta spre o atitudine contemplativă, oarecum sceptică și „pesimistă". Omul care simțea gustul de cenușă al permanentelor deveniri (și uneori al vieții însăși, în totalitatea ei) rămînea neînduplecat într-o singură privință, perfect imobil în convingerea că literatura merită să fie scrisă, scriitorii merită să fie comentați de critică. Acest moldovean contemplativ și sceptic lua în foarte serios „luptele" literare și în această „mărginire" stă grandoarea sa, în atenția gravă pe care o dădea bietei și aparent inutilei literaturi...

Cu Ibrăileanu se întîmplă, la fel, un lucru curios : lista erorilor sale lasă neatinse înălțimea și farmecul personalității. Atîția critici ar ieși descalificați dacă le-am pune în față marele număr de autori foarte însemnați pe care nu i-au „înțeles" — este de ajuns să citățm cazul unui Rebreanu, al unui Lucian Blaga, al unui Camil Petrescu. De ce sîntem dispuși să-i trecem cu vederea lui Ibrăileanu ceea ce la un altul am considera de neiertat ?

Ibrăileanu „rămîne" Ibrăileanu ori cîte noi dovezi de „obtuzitate" ar ieși la iveală. În *Colaje*, cu o binevenită scrupulozitate, Mircea Zaciu întocmește întreaga listă a erorilor lui Ibrăileanu, unele de necrezut, dacă le raportăm la o imagine „ideală" a criticului comprehensiv. Dar, încă o dată, Ibrăileanu izbutește să supraviețuiască și acestui examen sever și, în felul său, drept.

Poate pentru că, dincolo de erori mai mult sau mai puțin fatale (uneori nu tocmai fatale dacă ne gîndim că alții, inferiori lui, au reușit de minune să le evite), fibra morală a personalității sale rămîne în ochii noștri, încă plini de uimire, nevătămată. Ibrăileanu revelează în tot ce face o „structură" extraordinar de consistentă. O

Scanned with OKEN Scanner

enigmatică autoritate emană din fiecare gest, din fiecare frază a sa. Totul se încarcă la el de o vibrație specială care este a autencicității ; ea nu poate fi „cucerită" cu efort, cu ambiție, cu spirit competitiv, este privilegiul naturilor de felul său, trăind totul intens, cu o formidabilă loialitate.

Ibrăileanu nu este un simplu profesionist al criticii, ci o personalitate totală, *un om integral*, întrebîndu-se în fiece clipă, într-un fel dramatic, nu numai ce este literatura, dar și ce este viața, care este sensul ei, cum trebuie să trăim. O face cu un amestec inimitabil de naivitate și știință, prospețime și scepticism, ca un adolescent, și ca un om foarte bătrîn. Aforismele sale, de o pregnanță liniștită, de un sunet adînc, sincer, prelung, ar face cinste oricărei literaturi. La intersecția dintre vechime și modernitate, luînd partea bună a fiecăreia, ele configurează o filosofie, o morală și, mai presus de toate, un stil. Stilul „Ibrăileanu" poate fi descoperit oriunde, începînd de la nivelul frazei, al suprafeței, al sunetului specific, mergînd după aceea în adîncime, pînă la un nivel, cum se spune, abisal.

Ibrăileanu din *Privind viața*, din *Adela* pune în altă lumină pe criticul combatant, autorul frecventelor „campanii" polemice, de atîtea ori nedrepte, de o înverșunare ce pare astăzi deplasată. Omul pasionat de concret, implicat pînă la exces în conflictele momentului, își dezvăluie aici fața sa eternă, adevărată, tragică și luminoasă. Paginile de critică se transfigurează astfel și sînt „modificate" de reflecțiile din *Privind viața*.

La Pompiliu Constantinescu erorile de apreciere sînt minime. Dar opera monumentală lipsește. Și tocmai această absență face din el ceea ce este, criticul fără egal în exercițiul curent și modest, lipsit de satisfacții, al *cronicii literare*. Cu același efort de acomodare și înțelegere cerut de ultima carte apărută se puteau scrie studii întinse și opere monumentale și se putea desfășura o activitate cu mult mai spectaculoasă ; dar Pompiliu Constantinescu și-a refuzat orgoliul de autor, asumîndu-și sarcina dificilă, obositoare și ingrată de recenzent tenace al

Scanned with OKEN Scanner

literaturii contemporane în plină fluctuație. Cineva *trebuie* s-o facă ; și el a considerat că e datoria sa această trudă cotidiană de lector și glosator al scrisului altora.

Între toți criticii importanți ai generației și ai epocii sale, Pompiliu Constantinescu este acela care, la o simplă evocare mentală, îmi provoacă o impresie aproape lirică, de pătrunzătoare vibrație a sentimentului, greu de imaginat dacă ne gîndim la natura aridă a scrisului său, caracteristic prin echilibru, stăpînire de sine, atitudine rece în fața operei, judecată inflexibilă. De unde atunci această paradoxală impresie ? Valul ei invadează pe neașteptate ori de cîte ori realizăm *prezența* lui Pompiliu Constantinescu, a criticului profesionist, dedicat datoriei sale ca un exercițiu *monoton, obligat*, cu totul lipsit de însemnele exterioare ale bucuriei, ale angajării sufletești. Luăm cronicile sale, cărțile sale, nu pentru a ne excita spiritual și imaginația, nu pentru admirație și exaltare, ci din rațiuni strict profesionale, ca și cum am consulta un manual spre a ne împrospăta cunoștințele. Nimic mai puțin exaltant !

Explicația trebuie să o căutăm în actul însuși al dăruirii implicat în acest tip de activitate : atentă, cuminte, dreaptă și sîrguincioasă.

Eugen Lovinescu a intuit exact valoarea exercițiului practicat de Pompiliu Constantinescu, sensul eroic al ascezei la care criticul a trebuit și a consimțit să se supună cu o impresionantă uitare de sine. Desprindem, pentru adevărul lor, dar și pentru secreta vibrație, aceste rînduri pe care i le consacră în ultimul an al vieții : „Pompiliu Constantinescu este «criticul» acestei generații... Locul și-l datorește în primul rînd calităților morale indispensabile oricărui critic : seriozitatea profesională, izvorîtă dintr-o mare conștiință a rolului împlinit ca *un sacerdoțiu laic* (s.n.), obiectivitatea deci, curajul și lipsa de oportunism. Cu aceste însușiri criticul avea elementele necesare ale unei meserii care cerea mai întîi de toate probitate sufletească, egalitate temperamentală. El se aplică astfel asupra obiectivului studiat numai din dorința de a-l lumina

Scanned with OKEN Scanner

și nu de a se pune în lumină pe sine ; e o *jertfă a persoanei sale* (s.n.), prin care tocmai și-o sporește."

Lectura pe *diagonală*. Unii o recomandă pentru desprinderea și detașarea (necesară) de priveliștea concret-accidentată a textului literar și înălțarea la semnificativ și general. Vederea prea de aproape a amănuntelor paginii ar împiedica viziunea globală, fatal schematică, dar mai accesibilă „ideii" și mai pregnant memorabilă. Limitată la domeniul literar curent — dar numai astfel limitată — acest tip de lectură — economic din mai multe puncte de vedere — nu e de neîngăduit, cu deosebire cronicarului profesionist, asediat de producția mijlocie, riscînd să se împotmolească în ea, fără putința revenirii la suprafață.

Pericolul, oarecum de neevitat, este acomodarea. Cînd s-a obișnuit cu acest confort nu mai poate renunța la binefacerile sale și în zadar caută, în contact cu adevărata, dificila literatură, să-l facă uitat. Dedat la această lectură, criticul începe atunci să-i descopere o justificare mai înaltă trecîndu-și sub tăcere drama, înclinat chiar să o cultive ca pe o soluție superior adecvată faptului literar. Lectura pe diagonală își găsește susținători călduroși printre cei incapabili să mai renunțe la ea ori să-și dezvăluie, cu loialitate, infirmitatea, vorbindu-ne atunci despre ea, pe față sau nu, ca de o cale destinată rapidei depistări, fără analize de prisos, a liniei generale orientative și a sistemului abstract de existență a textului literar, în scopul unei cît mai prompte și verosimile clasificări. Cînd un critic manifestă prea mare interes pentru clasificări, principii generale, stiluri și categorii, înseamnă că a uitat să citească, a început să aibă rău de mare în vîltoarea „concretului" literar. El nu se mai interesează de textul literar, decît provizoriu, acceptîndu-l ca pe o trecătoare fază neplăcută, platformă de lansare pentru plăcerile sintetizării.

Lectura *prin sondaj* este formal opusă celei pe diagonală, riscurile ei sînt însă aproape la fel de mari. Este o lectură intenționat discontinuă, cu alegeri și preferințe întîmplătoare, aruncîndu-și sonda de testare în numai cîteva

Scanned with OKEN Scanner

puncte, asediate însă (se zice) cu toată puterea, constrînse să vorbească despre structura de adîncime a ansamblului, fără ascunzișuri oricum date pînă la urmă în vileag ; cel puțin aceasta este convingerea criticului.

Nici lectura prin sondaj nici aceea pe diagonală nu sînt moduri fundamentale de acces la operă. Singura serioasă este lectura *de aproape*, practicată din devotament față de particularitățile intens refractare ale textului, față de *surprizele* sale, care sînt o esență de originalitate și care nu se lasă, în nici un fel, descoperite prin trecerea rapidă peste reliefurile textului sau prin hazardate sondaje. Această lectură preferă contactul răbdător și îndelungat, insistent pînă la îndărătnicie și nepăsător la satisfacțiile de moment și la cele prea ușor obținute cu opera luată în totalitate, citită la toate nivelele ei, cele de sus și cele de jos ; cu opera integral manifestată nu numai în spiritul ei general formativ, dar și în corporalitatea ei strict literală, nu numai în liniile mari și suprafețele plane, dar și în spațiul ei material, în amploarea și respirația organic simțită a volumului și volumelor ei. Modul lecturii unui critic se lasă citit în modul scrierii sale, în aceeași măsură în care scrierea critică ne lasă să intuim de ajuns de exact modul lecturii ce-o anticipează și-și lasă amprenta în ea.

Modul lecturii se valorifică în textul critic care este și o reprezentare, o hieroglifă a sa. Criticul scrie îndeobște așa cum citește. Criticii adevărați citesc pentru a scrie, asta se vede, ce se observă mai puțin este că ei scriu pentru a *mai* putea citi, pentru a-și conserva interesul lecturii și a găsi argumente și justificări spre a citi mai departe, alte cărți, mereu altele.

Complexiunea sufletească a marilor critici nu cedează cu nimic confruntării cu aceea a marilor scriitori, contemporanilor, deobicei avantajați de greutatea, în sine elocventă, a scrierii literare, în care cei din urmă s-au putut *exprima* într-o măsură superioară criticilor. Scrierea critică implică, în comparație cu scrierea literară o anumită — nu totală — sacrificare a propriei vieți lăuntrice. După moartea lui Eminescu, după exilul voluntar al lui Caragiale,

Scanned with OKEN Scanner

figura nu doar cea mai importantă, dar, cum zic, cea mai interesantă și mai dramatică a vieții literare românești, rămîne un critic, născut cu zece ani înaintea lor, care nu s-a gîndit niciodată să ni se dezvăluie în lucrarea sa critică, distantă, aulică, cîștigînd — și pierzînd — prin anularea subiectivității, prin disprețul afișat față de valorile — totuși valorile ! — autenticității. În cazul său, publicarea *Însemnărilor zilnice* vine ca o norocoasă, oricît de tîrzie, îndreptare a imaginii, altfel de-dramatizate, de un alb impunător, monoton. Dar vorba unui personaj al lui Caragiale, *altceva* era în sufletul său, ce lucruri teribile se petreceau acolo, numai de el știute, la adăpostul unei admirabile construcții de sine.

Ceva din drama, nu numai a sa, dar, așa, din eterna dramă a marelui critic — o dramă a singurătății ; o dramă violentă a iluziilor destrămate, a neîncrederii răzbunătoare, a ingratitudinii, a îndoielii de ceilalți care devine (la un critic) îndoială de sine, pentru că el însuși e totuna cu ceilalți iar *ei* sînt *el* și cînd ei nu mai sînt ei nici el nu mai este el.

Iată, cîteva rînduri, din 1908 : „Duiliu Zamfirescu, grețos în închipuirea lui de prost grandiloc (...) Și pe acest «sot» îl credeam multă vreme «bon enfant» de inimă."

Și această mărturisire rea, cutremurătoare :

„Sînt antipodul lui Richard al III-lea : pe acesta îl chinuiesc stafiile din trecut ale celor omorîți de el, pe mine stafiile din prezent ale celor înviați de mine (Duiliu, Pompiliu Eliad, M. Dragomirescu, P.P. Negulescu, mi-e teamă și de Mehedinți și de Pangrati)".

Opera în tensiunile ei contradictorii nu scapă *uneori* criticii, după cum *alteori* nu-i scapă — pentru că neglijează contradicțiile — puternica ei unitate. Utopia criticii ar fi să refuze amîndouă limitările, să nu sacrifice antinomiile (constitutive) dar nici unitatea viziunii.

Sînt scriitori care vor să scoată critica din acest impas, servindu-i concluziile gata preparate. Thomas Mann, de pildă, nu obosește în a preveni, amănunțit tacticos ca

Scanned with OKEN Scanner

pentru niște oameni înceți la minte, cum venerează el exact ce ironizează și invers :

„Am crescut pe Marea Baltică, o apă provincială, iar tradiția sîngelui meu este veche și de urbanitate mijlocie, o civilizație medie a cărei nervoasă închipuire cunoaște spaima venerației față de tot ce este elementar, ca și negarea lui ironică."

Așadar : stîrnite de aceeași sursă, și avînd același obiect : venerația, spaima, ironia.

Dar știm noi dacă Thomas Mann procedează bine, deconspirîndu-se astfel ? Și dacă nu există în textul său ceva și mai amestecat și mai profund ?

A spune *indiferent ce* sub pavăza viziunii *proprii*. Dacă așa vede *el* lucrurile și dacă în ruptul capului nu poate altfel. Scrie tu o piesă mai bună (a replicat bătrînește Al. Philippide unui regizor care pusese *Hamlet)* dar lasă-l în pace, domnule, pe Shakespeare ; nu transforma în „viziune" ceea ce e doar o proastă înțelegere.

Da, o înțelegere agresivă, intratabilă, o simplă prostie afirmată cu ochii lucind de hotărîre. Ca și cum n-ar fi destul (Horațio nu e prietenul ci dușmanul lui Hamlet etc.), omul cu „viziuni" se explică și pe calea undelor. E încă mai decis, se pare că s-a izbit undeva de o rezistență, altfel — după cum vorbește — ar fi făcut-o și mai și. Însă n-a fost înțeles cum „trebuie". Hamlet, deci, este un om „mediocru", poate puțin mai „ridicat" (așa spune omul cu viziune proprie) și chiar dacă este, hai să admitem, inteligent, nu e totuși (Hamlet !) „destul de inteligent" ca să... Să zici că-l admonestează pentru altele, dar chiar, așa, pentru „mediocritatea" inteligenței ! O dată mai mult de ce nu? Totul este posibil.

Vorbe care-ți sună în urechi, flux de cuvinte izolate, disparate, arcul se întinde de la Lemaître la Blanchot, dar, în realitate, cu substrat unic, neconvenabil spiritelor mohorîte, funcționarilor criticii, birocraților, tehnocraților și judecătorilor literaturii, care nu vor să audă sau fac tot posibilul să înăbușe fluxul viu al acestor *voci* :

Scanned with OKEN Scanner

„Lectura este un abandon, o alunecare pe panta textului" (J. P. Richard) „Voi vorbi despre Varlaam în stil Thibaudet !" (G. Călinescu); „Critica e tot o operă de artă" (Gherea) ; istoria — și istoria literaturii „e tot o artă" (N. Iorga) ; „Germenele meritelor pe care le prețuim îl purtăm în noi" (Goethe) ; „Sainte-Beuve a transcris de undeva că a lăuda cu moderație este semnul celei mai mari mediocrități" (Perpessicius) ; „Acolo unde este dată ușurința nu lipsește nici gravitatea" (M. Blanchot) ; „Spun burghez oricui pune altceva mai presus de inimă" (Leon-Paul Fargue) ; „Nu trebuie căutat *dincolo* de fenomene, ele însele sînt cunoașterea" (Goethe) ; „Poezia unui critic reprezintă greutatea întregei sale opere în balanța eternității" (Proust) ; „Bine, dar nu ți se pare că mă lauzi prea mult ? că mie nu mi se pare deloc" (I. L. Caragiale) Critica : „Arta de a te bucura de cărți" (J. Lemaître).

„Fă-mi dar de nuntă nemurirea ta", iată ce i se cere Luceafărului eminescian ; „cobori din cer", iată ce i se cere în schimbul ceasului de iubire ; lumea terestră încearcă să și-l ralieze pe geniu, să-l facă asemeni ei, pentru a-l primi, în sfîrșit, la sine, împărtășindu-i din omenești-tile bucurii. Dacă nu...

E ceea ce vrea — și obține, pentru că nu așteaptă răspunsul, asumîndu-și cu de la sine putere replica de consimțire — terestra critică literară : ca opera de geniu să renunțe la nemurire, altfel cum de ar putea fi explicată, analizată, tematizată, interpretată, sociologizată, psihanalizată, în sfîrșit *clasată*, cu un suspin de ușurare : s-a făcut și aici ordine ; s-a dat de lucru catedrelor, seminariilor, întîlnirilor, decadelor, colocviilor, sălbăticiunea a fost răpusă, prada a fost împărțită, mestecată, studiată, savurată. Treburile merg bine.

Alunecarea în sarcasme de acest tip, cunoaște totuși o alternativă. Prima latură a alternativei ar fi menținerea criticii într-o fază oraculară, magică, apodictică. Valoarea e proclamată, ce rost are să o cobori în mediocritatea terestră a „analizei" ? Titu Maiorescu menține critica la acest nivel foarte *înalt* ; dar a stărui la această altitudine,

Scanned with OKEN Scanner

e cu neputință, „Gherea instituie la noi critica de analiză (...) el va fi urmat chiar de cei care, în viitor, se vor depărta de ideologia lui sau o vor ignora" (Vl. Streinu). „Lui Maiorescu i-a urmat Gherea ca o necesitate : critica prea se confundase cu magia. Trebuia coborîtă pe pămînt" (Pompiliu Constantinescu).

Coborîtă pe pămînt, critica tinde din toate puterile ei să *coboare* și opera ; tot pe pămînt. Ca „dar de nuntă" ea vrea nemurirea operei. Această — inevitabilă — *degradare* (cerută de ființa însăși, terestră, a criticii), impune, însă la rîndul ei, o compensație ; coborîtă din sferele înalte, *nemurirea* operei mari să fie refăcută aici, pe pămînt, să fie re-transmisă, în alt registru. Nu e cu neputință.

În lectura marilor opere, sentimentul foarte viu al *golurilor* de receptare, de înțelegere, al insuficiențelor (și insuficienței) de *comentariu*. Absurd să credem că s-a spus „totul" despre ele ; mai curînd nimic nu s-a spus. Acest sentiment se asociază uimirii pe care ne-o produc și se explică prin ea. Altfel, dacă am fi satisfăcuți de cele anterior observate în privința lor, de unde am mai „scoate" această uimire ? Dacă e să credem ce-a scris Saint-John Perse : „Pe meleagurile *umblate* sînt cele mai mari tăceri" evidența aceleași *tăceri* (goluri, absențe ale cuvîntului viu, absențe ale criticii) ne întîmpină pe teritoriul — umblat, bătătorit de pașii criticii — al operelor fundamentale. Cum am simțit aceasta citindu-l pe Gogol ! Despre Eminescu s-au scris, de la Ibrăileanu și Călinescu, studii excelente, desigur, dar opera poetului e încă plină de tăceri.

Ne cunoaștem cu adevărat, ne percepem ființa intimă cu veritabilă și mai ales *exactă* putere de reprezentare, dispune scriitorul de o imagine lucidă asupra sa însuși — sau această reprezentare de sine e fatal deformată, imaginară, mistificată ? Înclin să cred, citind corespondența, jurnalele, confesiunile scriitorilor că a doua posibilitate cîntărește mai greu. Scriitorul scrie pentru a fugi de propria imagine, de „fotografia" sa, de fapt intens retușată sau falsă, din conștiință. Este o imagine, cel mai adesea, insuportabilă și deși falsă în mare parte e apăsătoare cum numai adevărul adevărat poate fi !

Scanned with OKEN Scanner

Marcel Proust, acest erou al *muncii* literare avea despre sine, pur și simplu, imaginea unui om leneș. „Nădăjduiesc că Anton e bine, calm, *harnic* (s.n.), tot ce nu sînt eu."

Anton harnic și Proust leneș, ce să mai zici.

Umorul și ironia ca dimensiuni inalienabile, aproape *fără excepție*, structurale ; pînă la bănuiala că participă la ecuația însăși a capodoperei. Despre bufonerie și carnavalesc, Bahtin găsește de cuviință să vorbească abordîndu-l pe Dostoievski, poetul tragic, și nu numai pe Rabelais, care, desigur, avea o mare poftă de rîs. Dar Kafka? O atmosferă crispantă, mistică, — funebră, domină studiile privitoare la opera sa, scrise de oameni lipsiți de simțul umorului și pe care lipsa acestui simț nu-i îngrijorează, studiază mai departe, ca și cum n-ar vedea *legătura.*

Iată însă că un studiu recent vine să tulbure liniștea gravilor specialiști, dar se vor lăsa ei cu adevărat tulburați ? Nu prea cred : „Nu a existat niciodată autor mai comic și mai bucuros din punctul de vedere al dorinței (...) Totul e de rîs, începînd cu *Procesul*".

E prea mare scriitor Kafka, pentru a arbora aerul în exclusivitate, aerul tragic-necăjit pe care i-l conferă studiile.

O fotografie a lui Kafka pe care o țin la mare cinste, o am sub ochi chiar în clipa asta, îmi arată un ins (puțin înainte de moarte) cu pălăria pe-o ureche strălucind de voioșia „înțelegerii" lumii.

Dragostea și rezerva, admirația și neîncrederea reprezintă — și unele și celelalte — momentele necesare, momentul „plin" și momentul „gol", ale atitudinii noastre față de literatură. Sînt la fel de necesare, nu însă și la fel de importante, întrucît cel de al doilea vine oarecum de la sine, pe cînd cel dintîi, de o substanță mai rară, este determinant, cu putere de provocare asupra ansamblului.

Dragostea de literatură este prin firea ei, prin firea *oricărei* pasiuni, intermitentă ; ea nu acționează și nu poate acționa ca o energie continuă ; nici o energie nu

Scanned with OKEN Scanner

este continuă ; iar cea „afectivă" cu atît mai puțin. Pe cînd rezerva, oboseala pasiunii, neîncrederea — nimic mai simplu — acestea, da, se pot permanentiza. De momentul plin trebuie să avem noi înșine grijă ; momentul consecutiv — al suspiciunii — n-are nevoie de grija noastră ; se îngrijește el însuși de buna sa stare. Rezerva nu naște în chip necesar încredere, ostilitatea nu cere neapărat să i se substituie ceva, altceva, termenul antinomic.

Simplu vorbind, critica nu e posibilă fără consimțămînt afectiv, fără iubire. Este ea posibilă în absența momentului consecutiv, marcat prin distanță critică și simț al deriziunii ? Desigur — nu, numai că acesta *vine* oricum ; nu impune, în direcția sa, nici un efort, nici o încordare, nici un fel de stimulent accelerator. Vai, cît de repede, cît de inevitabil vine ! Viața criticului este așa fel constituită încît, cu trecerea vremii, are de luptat cu puterea în creștere a momentului secundar, inerent ; acesta, din ce în ce mai serios, își arată colții. Să nu ne facem iluzii, crezînd că trebuie să *ne cultivăm* luciditatea, distanța, scepticismul. Critica nu duce lipsă de forțele subminatoare ; pericolul real este să lipsească celelalte, *primele*, greu de conservat. „Critica e născută moartă, dacă la baza și în cursul ei nu este prezentă dragostea de litere" (Thibaudet). Absența dragostei, chiar la cei înzestrați din plin cu resursele „fabricării" și regenerării ei, își face singură lucrarea. Și ce bine și-o face, atingînd adesea performanța, perfecțiunea, strălucirea ! Dragostea nu se poate *provoca* prin mijloace, forme, tehnici, metode stimulative. Cît despre rezervă, ea e provocată pe toate căile, ea este, în primul rînd, replica pe care dragostea de litere, obosind, și-o dă ei înșiși, fără a mai aștepta ajutor din afară. Ea nu trebuie nici formată, nici educată, se formează și se educă fără concursul nostru.

Despre Thibaudet se vorbește puțin, în ultimele decenii, sau se vorbește de sus — sau nu se vorbește deloc. Dar el avea „tocmai ceea ce pare să lipsească noilor critici." N. Balotă în *Arta lecturii* continuă cu aceste fraze, care impun cea mai deplină aprobare : „Numai viitorul va putea stabili cît de mult datorează viziunea noastră

Scanned with OKEN Scanner

asupra literaturii ultimului secol criticului de la Urf. Un fapt este cert. Actuala ierarhie a valorilor literare franceze, îndeosebi din ultimul pătrar al veacului trecut și primul pătrar al secolului nostru, este, *în mare parte, stabilită de el* (s.n.). Ni se pare evident ca Mallarmé, Rimbaud. Claudel, Valéry, Gide să ocupe locurile pe care le ocupă în istoria literaturii. Dar în 1912, cînd Thibaudet publica *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, locul poetului nu era nici pe departe acela pe care-l va dobîndi chiar prin această lucrare. Ce operă de defrișare prin desișul cărților pentru ca un mănunchi de opere să poată fi pus în lumină. Atîta tot, Rimbaud, Mallarmé, Claudel, Valéry, Gide !

Cîți dintre noii savanți ai analizei celor citați ar fi știut măcar fără acțiunea uitatului, astăzi, Thibaudet, că aceștia există !

Aerul inocent, înșelător venerabil, dulceața inofensivă a marilor opere, puse în raftul bibliotecii, privind de-acolo atît de liniștite, calm surîzătoare. Dar dacă le scuturăm puțin cît de puțin, luîndu-le, din nou, în singurul mod potrivit — modul *literal*, înțelegerea *la propriu* a ceea ce spun, să vezi, abia atunci, ce lucruri ciudate se întîmplă cu ele, cu noi. Puterea de șoc rămîne intactă între limitele considerațiilor *confortabile* pe care le-au provocat. Comentariul critic de obicei le anulează asperitățile, acuitățile, și poate nici nu urmărește altceva decît să integreze totul, liniștitor, în spațiul culturii. Un spațiu însă, la drept, vorbind, deloc tihnit. *Suferințele tînărului Werther*, roman „datat", pre-romantic, romantic etc., la care bătrînul Goethe însuși privea cu îngăduință, cerînd, peste ani, credincioșilor săi admiratori să nu-l ia prea în serios ; zguduit puțin din inerția sa istorico-literară, se vădește deodată de ajuns de neliniștitor. Ultimul său comentator (N. Balotă) acceptă că are „o încărcătură explozivă", cine ar fi crezut-o ? și că — pur și simplu : „Werther este părintele literar-nerecunoscut — al acestor contestatari ai secolului al XX-lea și anunță, poate, unele mișcări ale secolului al XXI-lea" și cum de n-ar ajunge aici dacă

Scanned with OKEN Scanner

începe prin a cita două-trei fraze prea puțin nevinovate din scrisorile lui Werther :

„De ce oare fluviul geniului izbucnește atît de rar și atît de rar se revarsă în valuri puternice și vă cutremură sufletul uimit ? Din pricină, dragi prieteni, că pe amîndouă malurile locuiesc domnii liniștiți..."

Acești „domni liniștiți" sînt cel mai adesea criticii și cercetători literari.

Dar să continuăm :

„...ale căror căsuțe, straturi de lalele și grădini de zarzavat ar fi inundate și nimicite, dar domnii știu din timp să se apere cu diguri și canale de primejdia ce-i amenință în viitor."

Diguri și canale. Cu a lor construcție și continuă consolidare se îndeletnicesc deobicei criticii.

Nici generalitățile metafizice, prompt exaltate, nici, la capătul celălalt, meschinele dări de seamă așa zicînd judicioase — oricît ar fi ele de judicioase, și poate că sînt cu adevărat — nu au de-a face cu critica. Despre cele dintîi se știe că n-au ; mult mai puțin decît despre celelalte, în care continuă adesea să se vadă critica literară în veritabilul său exercițiu, de magistratură. Nu există „dreptate" în critică la nivelul mohorîtelor liste enumerative, de „calități" și „defecte", oricît ar fi ele de onest extrase — prin mortificare contabilă — din fluxul viu, din viața organică a operei. Ce vrei și ce nu vrei, ce știi și ce nu știi, ce vezi și ce nu vezi *este* această *operă*, dar cu siguranță *nu este* suma calităților și defectelor ei. Trecute în darea de seamă ca într-o fișă anatomică de rece precizie, fără legătură cu starea ființei vii.

Să fie chiar oricine chemat să scrie despre literatură, despre marea literatură, fie și presupunînd că o elementară selecție funcționează totuși, la nivelul unor însușiri intelectuale, de cultură, gust, bun simț etc., să fie oricine le are apt să se pronunțe nestingherit și să înțeleagă actul creator în esențialitatea și în corporalitatea sa, oricine izbutește să fie nu-i așa, judicios și chiar, vorba vine, incitant ? Se pare că da, oricine are, într-o privință sau alta,

Scanned with OKEN Scanner

o respectabilă opinie. Resemnarea la care te vezi constrîns, contemplînd monotonele şiruri de opinii „incitante", cedează, totuşi, în faţa unui cuvînt mai viu ; nu neapărat cules dintre filele unui tom estetic, un astfel de cuvînt este mai reconfortant. Cînd se iveşte din frămîntările actualităţii şi, de predilecţie, cînd este rostit, cu sinceritate ardentă, de un om mai tînăr, e bine, îţi zici după ce ai parcurs numărul de azi al unei reviste şi soarele lui decembrie îţi bate în fereastră, că sînt lucruri de care nu se uită.

Studiul formelor literare, definirea marilor stiluri etc. întreprinderi şi în sine interesante, trebuie să aibă o justificare mai adîncă, o *infrastructură* antropologică, etică, spirituală, altfel însemnătatea lor rămîne foarte limitată. Ele sînt — ar trebui să fie — „măşti" ale unei preocupări de substrat pentru o problematică umană mult mai generală. *Manierismul* lui Gustav René Hocke n-ar fi prea mult dacă ar fi numai un studiu al manierismului în literatură, în artă. Cartea *ascunde* însă o temă fundamentală — este *adevărata* ei temă — definită astfel de autor, fără nici un echivoc. *Problematica omului modern*. Tradiţia „absconsă" a spiritului uman, definirea unei structuri umane prin excelenţă problematice, iregulare, „abstruse", asta depăşeşte limitele cercetării unui stil pur literar.

„Limbajul iregularului, întocmai ca şi limbajul armonicului îşi găseşte cea mai înaltă expresie în poezie, în poezia izbutită."

Criticul va studia, aşadar, poezia de tip manierist a Europei, pentru că aici, în poezie, îşi găseşte expresia *altceva* decît poezia, mai mult decît poezia : o problemă a omului însuşi. „În planul unei tensiuni exclusiv orizontale, a numai-prezentului, problematica omului modern nu poate fi percepută decît incomplet. Există însă şi straturi de tensiune ale istoriei. Cine pătrunde în interiorul lor se află în faţa unor structuri de geologie spirituală verticale ale problematicului."

Procesele „trecerilor", ale „crizei", situaţiile-limită „caracteristice clipelor de răscruce, resimţite cu deosebire de individul problematic" : interesul pentru o definiţie a omului *de astăzi* captează toate resursele interioare ale unei

Scanned with OKEN Scanner

cercetări de aparență limitată. Esteticianul „manierismului" tinde să devină un filosof al omului, care se simte chemat să fie altceva decît un competent cercetător de tip universitar ; pornit în pasionanta – prin actualitatea ei – căutare a „peripețiilor spiritului, cărora le-a fost supus de-a lungul istoriei *omul chinuit, omul insultat mai cu seamă*" (s.n.).

Chestiunea modernității în critica literară se pune prea mult la nivelul mijloacelor, metodelor ori numai al terminologiei și prea puțin ca „spirit", ca viziune, ca mod de percepție. Structuri, în fond, conservatoare și un gust literar, în fond, învechit, dar abordînd un limbaj „nou", de preferință orientat spre o nouă retorică, nu mult diferită de cea veche și ineficientă, iată situația cea mai frecventă. Problema criticii nu se pune altfel decît a literaturii însăși ; ea este modernă cînd exprimă o sensibilitate și o viziune modernă și nu neapărat cînd recurge la un limbaj specializat, tehnicizat la maximum, un limbaj al lipsei de vocație. Antitalentele în critică – și în literatură – n-ar trebui să-și aroge dreptul de a decide într-o chestiune care, la urma urmelor, *nu le privește*. A considera, cum se consideră din ce în ce mai des, că talentul este o noțiune depășită, un deziderat anacronic, o inutilitate și chiar o primejdie, este la fel de bizar – o bizarerie agresivă, tinzînd la expansiune totalitaristă, la o dictatură a mediocrității, – în critica literară ca în creația propriu-zisă. Ai adesea senzația că oameni lipsiți și de chemare și de devotament al înțelegerii, multă vreme opriți la porțile literaturii, ale criticii, au descoperit, în fine, calea de acces spre *capitala* lor, spre care se îndreaptă ca spre un domeniu de jaf, gata să-l pustiască. Oameni care, de foarte multă vreme, pîndesc momentul prielnic al unei anexiuni rapace, au aerul că în fine reușesc. Ei exercită și o prealabilă acțiune de discreditare, de bagatelizare, de intimidare a adevăraților „proprietari" – de veacuri și milenii – ai domeniului creator. Ei amenință cu o ocupație barbară, inimaginabil distructivă, a unor locuri fertile, asupra cărora n-au avut și nu au nici un drept. Se mai poate observa că adevărații inițiatori ai modernității în

Scanned with OKEN Scanner

critică — de la Bachelard la formaliștii ruși, de la Proust la R. Barthes, G. Genette, J. P. Richard, de la Valéry la Bahtin n-au nimic comum cu cetele agresive de cercetători ce se revendică de la descoperirile lor, făcute dintr-o mare dragoste față de literatură și nu, cum cred noile cete, dintr-o funciară ostilitate față de ea.

A fi modern în critică înseamnă a găsi *noi* temeiuri de înțelegere a literaturii ; și, dacă se poate, a da mai multă rigoare și credibilitate temeiurilor *vechi*. Peste un număr de ani, nu vom citi cu mai mică plictiseală pe doctorii și retoricienii de astăzi decît îi citim pe doctorii și retoricienii de ieri.

Partea rezistentă din opera marilor critici nu este în nici un caz cea cu pretenții științifice integratoare. Pe H. Taine îl citim *încă* pentru execelentele sale „portrete" comprehensive, animate de un mare suflu creator, și nu pentru învechitele considerații scientiste, inspirate din științele naturale, așa cum teoreticienii de azi fac și ei pedante și zgomotoase aplicații inspirate din lingvistică, antropologia structurală, psihanaliză, etc. Pe scurt, îl citim pe Taine în latura sa de mare scriitor (în critică), exact din motivele ce ne fac să-l citim cu interes, uneori cu vizibilă *plăcere*, pe Roland Barthes.

Ca și cum *eroarea* denunțată necruțător, nu se repetă, la dimensiuni încă mai evidente, *sub ochii noștri*, înglobînd textele proprii ale celor mai nemiloși denunțători, se reproșează unor critici de altădată scientismul, pozitivismul, mania împrumuturilor din domenii limitrofe, caracterul abuziv al clasificațiilor. Acestea toate s-au învechit, nimic mai adevărat. Nu e de tras, de aici, nici o concluzie ? Spirite lucide încep să observe că eroarea celor denunțați nu e mai gravă decît aceea care-i ispitește pe denunțătorii înșiși.

„Căci i se reproșează unui critic ca Brunetière acum tocmai ceea ce a trecut în epocă drept un element important de progres în cercetarea literară. Ceea ce a fost atunci mai revoluționar, mai semnificativ din punct de vedere scientist, pare astăzi mai desuet, mai perisabil, mai inconciliabil cu esența însăși a actului critic.

Scanned with OKEN Scanner

Dar cei ce-l desconsideră astăzi pe Brunetière fac aceeași greșală ca și el și, corectîndu-l, vor fi la rîndul lor corectați, căci metodele trec iar arta critică rămîne.

Nu se întreabă nimeni ce se va alege din riguroasele, impecabilele și infailibilele «metodologii» actuale, așadar nu se trage nici o învățătură dintr-o lecție care e deja istorică și care nu e singura. Nu se gîndește nimeni că această adaptare a metodelor din științele propriu-zise la o disciplină foarte greu de precizat, cum este critica literară, adună toate riscurile inadecvării la obiect și devine astfel profund neștiințifică. Mai mult decît atît, critica se vede astfel anexată evoluției științei, ritmului ei specific în bătăile căruia ceea ce s-a descoperit acum un deceniu este depășit astăzi... Din fericire asiduitățile metodologice nu au constituit niciodată semnul unei veritabile vocații critice și nu întîmplător, marile personalități ale domeniului nu s-au ilustrat astfel" (Mircea Martin, *Critică și profunzime*, pg. 51).

A scrie despre modul cum se naște opera e cel mai potrivit mod de a scrie despre opera însăși. A face „critica" poeziei este a explica procesul prin care poezia ia ființă. Analiza mecanismelor *actului creator* este cea mai bună caracterizare a operei finite, a creației ea însăși.

O continuă meditație asupra genezei, asupra ivirii în lume. Cum se naște, cum de este cu putință, cum se explică ? „Ca și în acel basm al handicapaților. *Alteța regală*, de Thomas Mann (...) reiese că o anumită slăbiciune produce o anume forță, că, altfel zicînd, o anume mîndrie a spiritului și o anume îndîrjire a inspirației pot avea drept corolar, dacă nu drept cauză, tristețea cărnii, șovăiala mîinii... Din expunerea crudă a inadecvării și autoderiziune țîșnește înalt și pur — compensație — mîndria verbului și harul stării de poezie. Fiindcă forța poetului stă în vulnerabilitatea sa proximă și aparentă. Nu e aceasta și povestea lui Don Quijote ?" (Paul Georgescu).

Critica (și istoria) literară este modificare și redescoperire în funcție, cel mai adesea, de vocația și puterea de

Scanned with OKEN Scanner

pătrundere a celui ce o întreprinde, dar și în funcție de puterea literară a *prezentului* în numele căruia vorbește. De aici decurg unele consecințe. Prima dintre ele — dar nu singura — se bucură de formularea de-acum clasică, ades citată de promotorii perspectivei contemporane în critică, a unui spirit de înălțimea lui T. S. Eliot, privind modificarea ordinei ideale a operelor existente prin apariția operei *noi* : „Înainte de apariția noii opere ordinea existentă este completă ; iar pentru ca ordinea să subziste și după apariția a ceva nou este necesar ca întreaga ordine existentă să sufere o schimbare, fie ea cît de mică, și astfel relațiile, proporțiile, valorile fiecărei opere de artă față de întregul unei literaturi sînt revizuite."

Cele spuse de T. S. Eliot în celebrul eseu : *Funcția criticii*, riguros confirmate și aduse, am spune, la o *frumusețe* axiomatică de întreaga practică a criticii moderne, ar merita însă orientate și în altă direcție decît aceea spre care orientează nemijlocit. Desigur, operele *noi* care revizuiesc, prin însăși existența lor, înțelesul celor vechi, își afirmă *valoarea* în exercițiul însuși al acțiunii modificatoare.

Dar operele clasice care nu se lasă „modificate" de apariția serială a celor noi ? Ar trebui să spunem că această rezistență opacă, această imobilitate ușor funerară în care se închid, refuzînd modificarea, le exclude, de la sine, din ordinea „ideală", din rețeaua de valori exemplare ce părea, pînă atunci, să le îmbrățișeze, garantîndu-le, în toate sensurile, clasicitatea. Prin această incapacitate de a se schimba, ele încetează, la drept vorbind, să răspundă exigenței impuse de această ordine ; încetează de a mai fi, pentru noi, opere clasice.

„Filosofii cei mai mari — nu ezită să scrie Lucian Blaga — au spus despre artă cu mare nevinovăție mari prostii... O filosofie care nu știe să devină slujnica Artei apucă irevocabil pe drumul inepțiilor."

Prostii, inepții, nu simple erori de optică, opinii „controversabile", ci chiar așa : prostii. De ce să evite cuvîntul ? Lucian Blaga vorbea, desigur, în cunoștință de cauză,

Scanned with OKEN Scanner

cîntărindu-şi, ca de obicei, vorbele. Ignorarea substanţei particulare a operei, complacerea în generalităţi pline de importanţă nu caracterizează numai pe „marii filosofi" străini de materie. Interpreţii serioşi ai materiei însăşi se dovedesc adesea la fel de străini, vorbind despre orice numai despre adevărata materie, nu : „*Luceafărul* — scria G. Călinescu exasperat — este obiectul celor mai adînci expertize, Luceafărul e satana, Neptun, Arhanghelul Mihai, Neantul şi alte lucruri, numai ce spune Eminescu că este nu poate fi."

A *citi* corect : cu neputinţă în afara unei situări contextuale, adică fără o bună *imaginaţie* (subliniez cuvîntul) a momentului genetic. Apelul la echilibru lansat de Goethe, de pildă, nesituat bine, adică situat într-un cadru abstract, într-un cadru, de fapt, aberant, ar putea fi citit — cu concursul lipsei noastre de imaginaţie (istorică, dar nu numai) ca o dovadă a mediocrităţii de spirit, cînd, în realitate, lucrurile stau dimpotrivă, el trebuie citit ca o tentativă singulară de sustragere de sub imperiul mediocrităţii ; al banalităţii gregare scandînd cultul dezechilibrului.

Goethe, observă Gudolf, a trăit într-o Germanie cuprinsă, în planul culturii, de febra romantică a impreciziei şi vagului visător şi s-a opus curentului dominant, superficial mimetic prin formularea unei exigenţe a specializării şi spiritului practic, o exigenţă a temeiniciei. Peste aproape un veac, lumea germană suferea, dimpotrivă, de tirania practicistă şi atunci a venit Nietzsche, denunţînd pericolul. Banalitatea dominantă luase acum o altă formă, opusă celei denunţate de Goethe. În locul lui Nietzsche şi în contextul său Goethe ar fi făcut la fel.

Alt exemplu. Spiritele îngust „teoretice" n-au contenit vreme îndelungată să deplîngă „apologia" hegeliană a „statului prusac", văzînd în ea dovada unui penibil conformism. A trebuit să vină Lukács pentru a discrimina, a „imagina" situaţia reală şi a *citi* corect textul lui Hegel : forma de stat apărată de Hegel era contestată de curentele feudal-mic-burgheze şi împotriva acestei contestaţii *reacţionare* se ridică filosoful. Aceste curente erau expresia unei stări de spirit care, peste un veac, avea să genereze fascismul. Acelaşi text : *rău* citit şi *bine* citit.

Scanned with OKEN Scanner

Criticii de recunoscută formație „științifică", inițiatori de metodologii noi, cu oroare de „impresionism", sînt mai puțin complexați decît ceilalți cînd este vorba să afirme, cît se poate de răspicat, chiar fără nuanțe, puterea și însemnătatea contaminării, a înțelegerii simpatetice, necesitatea „identificării", a „retrăirii" operei, și asta înaintea oricărui studiu obiectiv al caracteristicilor ei. Structuraliștii și formaliștii care se referă la V. Șklovski ca la o autoritate absolută, ar trebui să știe că acesta citează cu toată energia unei consimțiri depline cuvintele pline de convingere ale unui critic contemporan, K. Ciukovski :

„Așa trebuie să procedeze un critic, altfel ce rost ar mai avea critica ! — și dacă el însuși de exemplu nu devine măcar pentru o oră Tolstoi sau Cehov, atunci ce ar putea să știe despre ei ? Jur că am fost la timpul său și Sologub și Blok, și chiar Semion Iușkevici. *Trebuie să te transformi în acela despre care scrii* (s.n.), trebuie să te simți contaminat de lirica lui, de sufletul lui ; așadar, începînd din această clipă, *eu nu mai sunt eu* (s.n.), ci Burliuk. Sau nu, sînt Alexei Krucionîh."

Discipolii atît de serioși și de intransigenți ai lui V. Șklovski n-ar mai avea curajul să aprobe din toată inima astfel de declarații patetice, ei se îngrozesc numai la ideea că un cercetător al poeziei mai poate pronunța cuvîntul „suflet", sintagma învechită „să te simți contaminat" etc.

Cine mai citează azi cuvintele lui Sainte-Beuve : trebuie să-ți înmoi pana în călimara celui despre care vrei să scrii ? care nu spun altceva decît cele citate cu vizibilă satisfacție de unul dintre părinții, „sfinții părinți" (greșit înțeleși) ai noii științe critice ?

Fidelitatea față de adevărul operei nu trebuie înțeleasă ca o acțiune mimetică, de pasivă reproducere a ceva care există. Analogia criticii cu opera însăși în relația ei cu o realitate pe care o descoperă *inventînd*-o n-ar fi întru totul neavenită. Opera nu copiază realitatea, nici critica nu copiază opera ; în „discursul" ei o face să existe.

Scanned with OKEN Scanner

Cuvîntul „invenție" nu trebuie să ne îngrijoreze : „Le critique invente habituellement des auteurs" spune foarte liniștit și deloc îngrijorat Borges. Invenția critică nu se exercită în gol și nu are în vedere, la capătul unui exercițiu izbutit, o realitate falsă, ci reconstrucția unui model înzestrat cu toate caracteristicile, funcțiile și semnificațiile operei. Critica inventează autori, dar autori adevărați. Dacă „minciuna" operei conține și uneori anticipează conținutul autentic al vieții, invenția critică, în aceeași măsură, conține, mai mult decît „simpla" lectură, adevărul cel mai profund al operei.

„A înțelege înseamnă a egala." Citind această propoziție a lui Rafael, E.B. exclamă într-unul din *caietele* sale : „De unde i-o fi trecut prin cap una ca asta ?"

Există opinii „subiective" care conțin o maximă încărcătură de cunoaștere *obiectivă* a indicației, pline de adevăr, pe care o dau asupra emitentului. Acesta se poate considera un subiect definitiv elucidat cu mijloacele celei mai stricte obiectivări, ceea ce, recunoaștem, nu e puțin lucru și nu se întîmplă decît rar. Alții sînt mai prudenți cu desvăluirile, nu consimt, din reflex, să se dea pe față cu atîta sinceritate. Puțini sînt aceia care se descoperă, se lasă, adică, descoperiți în tot adevărul ființei lor. Inhibițiile ar strica, ar eclipsa, ar amîna fără sens un spectacol de zile mari, spectacolul evidențelor masive, al adevărurilor integrale, și ar fi mare păcat. Într-adevăr ce i-o fi venit lui Rafael să spună una ca asta, că a înțelege înseamnă a egala ? Probabil că era într-o zi proastă, se mai întîmplă...

De pildă a-l „înțelege" pe Dostoievski ar putea să însemne a-l egala, dacă am lua de bună afirmația lui Rafael. Autorul caietelor se situează cu un mare elan al refuzului — sincer — în punctul *cel mai improbabil*, în punctul *mort* al acestei posibile traiectorii. El „rămîne la părerea" că Dostoievski era un foiletonist în genul Dumas, Hugo și Féval, numai că : „ceva mai cețos și paradoxal, de unde ideea că era genial, lucru pe care eu nu-l cred, oricît ar fi de scandalos lucrul acesta."

Scanned with OKEN Scanner

Nu e scandalos, e firesc ; scandalos ar fi să creadă altceva.

Un comentator al acestor *caiete* conchide alb, cu tulburătoare impersonalitate : „E. B. nu suportă geniul — vezi comentariile despre Goethe."

A *nu suporta* geniul.

Fără un atribut de autoritate, critica nu este posibilă, dar pierderea identității sale specifice poate fi și urmarea unui cult al autorității, al puterii privite ca scop și al voinței de putere afirmate în afara voinței de adevăr. Există, în acest plan, riscul, mai mult sau mai puțin natural, al exercițiului de autoritate, începînd de la un moment dat, să se desfășoare în relativă independență de realitatea însăși a faptului literar, de autenticul „curs" al valorilor literare.

Constatînd, cu omenească mulțumire, că este „ascultat", criticul deprinde gustul pervers al puterii sale literare și vrea să-și sporească, pe orice cale, pricinile unei satisfacții de sine, din ce în ce mai detașate de preocuparea loială pentru adevăr, din ce în ce mai ispitite de caracterul emblematic, golit de conținut literar, al instanței pe care o reprezintă. Dacă o carte este bună sau rea, interesează din ce în ce mai puțin ; ce se poate „face" din afirmarea sau contestarea cărții, interesează din ce în ce mai mult. Criticul vrea să măsoare doar fascinația unui verdict, observînd că această fascinație poate fi mai mică sau mai mare, aproape indiferent de conformarea judecății sale — privite din afară — la adevărul nu totdeauna (sau mai niciodată !) spectaculos. Ceva din procedarea unor oameni cu putere care încep să observe că sentimentul de autoritate progresiv asociat celui de teamă, pe care îl inspiră, după ce au prins gustul de a-l inspira, încetează să fie dependent de legalitatea, de justificarea substanțială a măsurilor luate, a edictelor formulate. Și chiar că emblema însăși a autorității, începe să fie „descifrată" mai bine și mai mult temută dacă legătura cu faptele (și justificarea prin ele) slăbește. Ei decorează și pedepsesc *fără motiv*, abia în felul acesta resimt ca mai „pur" (mai puțin dependent de ceea ce se află în afara sferei lor de decizie)

Scanned with OKEN Scanner

gustul Puterii. Autoritatea lor capătă un nimb *misterios*, care o aureolează, în mai mare măsură decît ar fi în stare banala „raționalitate", a faptelor, acțiunilor, verdictelor lor, legitimitatea recompenselor și sancțiunilor aplicate. Exercițiul în sine al puterii se simte stimulat de absența motivărilor, a fidelității față de adevăr.

Așa se întîmplă adesea și cu puterea criticii.

Scrierea cărții — ca și citirea ei — impune o alternare, cît se poate de firească, a momentelor de atenție la „viața" pură ce face obiectul ei, adică la așa-numitul ei „conținut", cu cele de distragere a atenției spre *altceva* și abia odată cu intervenția acestora din urmă, puterea vieții, împotriva așteptărilor și prejudecăților noastre (intensă concentrare etc.) se afirmă mai nestînjenit. Privirea continuă asupra obiectului, împiedică trecerea sa liberă în propoziții și fraze. Este nevoie și de o abatere a atenției spre alt plan, spre elementele formale, strict materiale, gramaticale, arhitectonice, ale „scrierii", abia atunci fluxul cărții începe să se constituie și să circule prin ea nestăvilit. Pentru că prea multa și perpetua atenție asupra „fluxului" de „viață" al cărții, constituie în calea sa o paradoxală barieră. O sursă de împuținare și ofilire. Fluxul scrierii se eliberează și își dobîndește adevărata forță abia cînd cel ce scrie încetează, o dată și de mai multe ori, să-l privească în față și să-l fixeze nemijlocit, abătîndu-se spre lucruri aparent fără legătură sau exterioare „conținutului" și „obiectului" celor scrise, spre litere și cuvinte, spre virgule, puncte și alte semne de punctuație, spre zonele albe ale paginii, cînd el începe să se lase acaparat de construcție, cadru, formă, de tot ce ține mai mult de modul decît de stringentul conținut al scrierii, de toate normele de toate constrîngerile, de toate convențiile scrierii. Cine se grăbește să le disprețuiască pe acestea, pentru a-și fixa privirea asupra lucrurilor „esențiale", vrînd să participe, în exclusivitate la ele, așază — în realitate — un obstacol chiar în calea lor. Obstacolul este el însuși și privirea sa ; ațintită spre ele, de fapt potrivnică lor, apăsătoare, sterilizantă.

Scanned with OKEN Scanner

Unde este „ușurința" (în apropierea de carte), nu este neapărat și frivolitate. Mai frivole sînt spiritele invariabil solemne, decît cele deschise, ironic receptive la diversitatea mesajelor literare și la sclipitoarea lor corporalitate, pline de toleranță față de ce e dat să existe în binecuvîntată neasemănare. Reîntoarcerea la plăcerile textului, practicată acum și de cei mai intransigenți dintre criticii literaturii, pentru a fi convingătoare, n-ar trebui să evite și pasul imediat următor, spre disponibilitățile mai vii decît „plăcerea", ale lecturii, cele de „petrecere" și „joc". Și după cum în cadrele mai largi ale vieții, ele nu înseamnă, decît pentru nedăruiți și obtuzi, o încălcare a sensurilor grave și sacre (ci mai degrabă o subliniere, o celebrare și o retrăire a lor), tot astfel și în planul literar — un plan al existenței ca oricare altul, mai vizibil atașat ei —, o astfel de considerare *liberă* a lucrurilor, o astfel de libertate, tandră în lipsa ei de reținere, plină de îndrăzneală în incursiunile sale și totodată plină de îngăduință, disprețuitoare față de interdicții, n-are cum contraveni marilor înțelesuri, caracterului de „sacralitate" al adevăratei arte, ci este doar un fel de a sublinia, de a retrăi aceste înțelesuri și acest caracter artistic fundamental.

Vorbeam de *alte* planuri : cel al dragostei, mai cu evidență grav și fundamental, mitic și sacru, între toate celelalte planuri, este și cel mai deschis jocului ; jocurile și gratuitățile reprezintă în acest plan, modul de a fi liber — deci de a fi cu adevărat — al pasiunii celei mai intense, mai pure, al unui *esențial* incoruptibil.

De ce-am crede că tocmai *aici*, într-un domeniu ca al literaturii, al artisticului, născut nu odată cu omul, ci odată cu nașterea simțului pentru libertate al omului și cu afirmarea forțelor umane nesupuse destinului (posomorît și constrîngător), atitudinea potrivită ar fi una de invariabilă „seriozitate", adică de supunere și constrîngere ? În singurul „domeniu" al vieții în întregime *inventat* de om, nedatorînd nimic nimănui, nici naturii, nici fatalității, nici necesității biologice, nici celei istorice ; inventat în libertate, descoperit „în joacă" ; de ce tocmai în privința sa ar trebui să funcționeze norma posacă (și interdicția necru-

Scanned with OKEN Scanner

țătoare) a respectului și a gravității, fals respect și pînă la urmă artificială gravitate, tipic produs al neiubirii ?

Brâncuși : „Nu trebuie să-mi respectați sculpturile, trebuie să le iubiți, trebuie să vi se facă poftă să vă jucați cu ele."

„Sinceritatea" criticului este adeseori înțeleasă într-un fel foarte îngust, care nu ține seama de extrema complexitate și de natura pînă la urmă „artificială" a vocației sale. Emiterea de verdicte „sincere" nu este un proces linear, care să se desfășoare natural și spontan, nu este un reflex. „Nu mă întrebați ce-mi place și ce cred, nu coboriți în străfundul sufletului meu !" exclamă undeva, exasperat și brutal, Sainte-Beuve. Mulțumiți-vă să citiți bine ceea ce scriu — ar fi putut să adauge. Citite bine textele unui critic lasă îndeajuns să se perceapă ce crede el *de fapt*, ce *nu* spune, ce ezită sau amînă să spună sau consideră, din atîtea motive, că n-are rost să spună. În străfundurile textului vom descoperi „străfundurile sufletului", pe care Sainte-Beuve credea că și le poate feri de privirea indiscretă, avidă, de sincerități totale.

Veșnica lamentație pe tema abdicării spiritului critic, a pierderii rectitudinii morale. Unul din clișeele cele mai frecvente ale vieții literare, preocuparea de totdeauna a mediocrității literare, marea ei grijă, teribila ei neliniște, motivul acut al agitației și insomniilor ei : *N-avem critici !* În 1924, erau activi : E. Lovinescu, G. Ibrăileanu, Paul Zarifopol, M. Dragomirescu, H. Sanielevici, se afirmau masiv Ralea, T. Vianu, Pompiliu Constantinescu, Ș. Ciocu-lescu. În acel an (relatează, în *Bivuac*, Mircea Zaciu, după efectuarea unui, cum zice „simplu sondaj") se putea citi în revista *Ideea europeană*, nr. 153, cum se poate citi și azi și se va putea citi peste alți cincizeci de ani dacă va exista literatură și viață literară, următoarele :

„Prin toată strădania literară a României de azi, din care ies fără contenire poezii, nuvele, romane, piese de teatru, însemnări autobiografice sau foiletoane impresioniste, trece *același suspin* (s.n.). Îl scot înșiși scriitorii și îl

Scanned with OKEN Scanner

reia, cu corul lui pe multe glasuri, publicul". Ştiţi care era suspinul ? *„N-avem critici !"*

Sensul originar al cuvîntului *diavol*, din greaca veche : a calomnia, a defăima. Traducătorii Bibliei în greceşte au căzut de acord să echivaleze în acest fel sensul cuvîntului ebraic *satan*. Aşadar, principala îndeletnicire diavolească : a calomnia (binele), a defăima, a discredita.

Prin extindere în sfera literarului şi în aceea a acţiunii critice ; a bagateliza, a banaliza, a aplatiza, a mediocriza, a minimaliza, a înjosi, a de-mitiza. A defăima prin „corectitudine", prin simpla „relatare", prin darea de seamă asupra realităţii. A calomnia valoarea (*binele* literaturii) prin expunerea pedestră a datelor ei „reale", a componentelor ei. A defăima opera prin expertiza plat-exactă a stării ei fizice. A o „explica" pe înţelesul şi spre satisfacţia celor străini de ea.

Sînt mult gustate în critica ultimelor decenii perspectivele aşa-numit „unice", „coerente", uşor rezumabile, asta ar fi, se zice, un semn bun, să fie rezumabile ; în cadrul unui colovciu, al unei dări de seamă, la susţinerea unei teze de doctorat ; limpede, unitar, uşor asimilabil ; sau contestabil, şi atunci se naşte o „nouă" perspectivă (asupra unui scriitor, de exemplu), la rîndul ei clară, perfect articulată, uşor rezumabilă, lesne asimilabilă, şi tot aşa mai departe ; pînă simţi că nu e ceva în regulă cu succesiunea pur mecanică a perspectivelor şi ideilor „valide", perfect coerente etc. *Ideile* acestea, atît de voios substituibile, n-ar trebui, chiar în aşa măsură, să ne entuziasmeze. O perspectivă uşor substituibilă este din capul locului o perspectivă falsă. Jocul perspectivelor „valide" începe să semene din ce în ce mai bine cu un banal joc de societate, înşelător captivant. Este, sub aparenţe de solidă ştiinţă, supunerea comodă la tirania — plăcută — a divertismentului critic. Marile opere critice nu sînt substituibile, sînt durabile şi, într-un anume sens, de neclintit în litera şi mai ales în spiritul lor. Un Caragiale „creştin", de la un cap la altul, într-o demonstraţie articulată ; un Eminescu „magic" ; un Stendhal „legitimist", un Kafka „ateu" sau nu, „mistic" ş.a.m.d.

Scanned with OKEN Scanner

Este suspectă, de la început suspectă, dexteritatea extragerii, din complexa, profunda operă, a formulelor „noi", „seducătoare". Să ieşi la suprafaţă victorios cu o astfel de formulă din vîrtejul de contradicţii inerente marei opere, nu se poate închipui o mai frivolă ocupaţie pentru, altfel, atît de serioşii cercetători, doctori ; agregaţi. Se pare că în scurtă vreme tipul de critică aici menţionat va putea fi substituit (nu e oare acesta visul său cel mai frumos — semănînd mai mult a coşmar ! — visul permanentelor *substituiri*, producînd dovada bunei funcţionări a mecanismelor noastre intelectuale ?) prin munca mai cinstită, şi nu atît de vanitoasă ca imagine de sine, a calculatoarelor. Găsesc (în eseul unui prieten) această frază a iniţiatorului ciberneticii, Norbert Wiener :

„Unul din principalele avantaje ale creierului pare să fie capacitatea lui de a mînui *idei vagi, insuficient definite* (s.n.) Calculatoarele sînt incapabile să-şi programeze acţiunea în cazul ideilor neprecise."

Creierul, totuşi uman, al unor critici docţi pare la fel de puţin capabil să mai furnizeze despre opera literară idei „insuficient definite" preferînd pe cele *perfect* definite în lipsa lor de iradiere spre complexitatea contradictorie şi nedefinită a operei. Orgolii de calculator, deşi n-au ajuns la perfecţiunea electronică a acestuia.

Puterea lecturii, manifestă în atîtea moduri cîte moduri de a fi, cîte stări sufleteşti există, cîte clipe are o viaţă, cîte necesităţi interne se afirmă în noi, cîte boli, suferinţe şi plăceri ne încearcă.

Iată numai două dintre acestea, măsurînd distanţa dintre o practică imperioasă a vindecării şi o abandonare voluptuoasă în gratuitate şi muzică pură a sufletului :

„Asta face, ca după masă, în somn, să visez rău, turbure, mă trezesc la cinci asudat, cu gust de cenuşă... Dar luînd în mînă *Eugénie Grandet*, echilibrul se restabileşte cu volumele grele ale cărţii" (Radu Petrescu, *Ocheanul întors).*

„Să tot alergi ! În dulapurile din cele două săli, Petepre avea o bibliotecă frumoasă şi variată (...) Din bibliotecă nu lipsea nici *Cartea despre respiraţie*, nici cartea

Scanned with OKEN Scanner

Despre străbaterea veșniciei și nici cartea *Numele să înflorească*. Putifar le știa pe toate foarte bine. Dacă, totuși le mai asculta, era pentru desfătarea pe care o simțea auzind încă o dată lucruri devenite familiare, așa cum reasculți muzică" (Thomas Mann, *Iosif în Egipt*).

Un maximum de „subiectivitate" criticul realizează — ca pe o cale grea a inițierii, o cale paradoxală, demnă de încredere — într-un singur mod : prin realizarea unui maximum de „obiectivitate", atenție, supunere la obiect, fidelitate față de *celălalt*. Criticul se personalizează, de-personalizîndu-se. Căutînd să înțeleagă exact textul celuilalt, el se definește și se oferă *lecturii*, mai mult decît ar putea să o facă într-o confesiune.

„Cele mai fecunde și mai fericite raporturi, chiar esențiale, pe care le are autorul, sînt relațiile lui cu armonia cărților și cu splendoarea materială a vizibilului (...) exemplară și durabilă mărturie despre cauza *fericită* (s.n.) a scrisului... și iarăși maladia specifică animalului care scrie, boala paginii nescrise ce transformă omul într-o fantomă tîrîtoare (...) acea putere a marilor sensibili, a fragililor ce par gata mereu să se frîngă și să se prăbușească, dar care cu o tenacitate obsedată se ridică mereu din epuizare și apatie, forța *vulnerabilă* (s.n.) a creatorilor, mereu renăscută..." (Paul Georgescu).

Criticul trăiește prin autorii și cărțile despre care scrie ca romancierul prin personajele sale bune și rele, curajoase și fricoase, feminine și masculine, mărunte și grandioase, anonime și istorice, echilibrate și isterice, sentimentale și lucide ; criticul ca și romancierul este pe rînd fiecare dintre acestea ; este pe rînd, cu prilejul fiecăreia, copilăros, ursuz, încrezător, sceptic, pur și impur, candid și viclean, spontan și premeditat. Energia investițiilor, trasferurilor, metamorfozelor, dedublărilor, *măștilor* sale este, trebuie să fie mereu „proaspătă" ; dar totul are o limită. Spre deosebire de romancierul propriu-zis, acest romancier al vieții literare și al operelor nu e stimulat, nu e incitat și ajutat de viziunea totalității ; nu e luat cu sine

Scanned with OKEN Scanner

de ritmul însuşi al cărţilor, în flux, despre care scrie. Realităţile pe care trebuie el să le reînvie sînt disparate, inclasificabile, divergente, la voia hazardului. El nu are satisfacţia constructorului de ansambluri coerente, decît cu riscul de a părea inutil de inventiv, artificial pînă la urmă. Efortul său, poate fi inspirat pe fiecare parcelă în parte, dar este trudnic şi mult mai obositor, lipsit de satisfacţia viziunii globale.

Ce interesant ar fi să se valorifice unele dintre sugestiile „noii critici" nu la nivelul capodoperelor, cum această critică tinde în exclusivitate să le valorifice, demonstrînd o dată în plus că sînt capodopere, ci la nivelul literaturii „obişnuite", cea care face obiectul criticii de întîmpinare! Ar fi captivant să vedem ce rămîne din atîtea romane „interesante", „actuale", dezbătînd zice-se, probleme „spinoase" sau atîtea volume de versuri aducînd „ceva nou" sau emoţionîndu-se încă o dată de bucuriile „simple" ale vieţii, de senzaţii adolescentine, feminine, masculine, mature etc. din atîtea cărţi de critică, interesante şi ele, dacă le-am supune filtrului noilor metode, luîndu-le, cu îndărătnicie, în serios. Noile metode şi-ar dovedi temeinicia, dar într-un fel mai puţin monoton, desvăluind — în analiza literaturii curente — un fascinant spectacol, o lume intens colorată, pitorească şi carnavalescă, a nepotrivirilor flagrante, stridenţelor, dezarticulărilor, bufoneriilor de toată frumuseţea. Ar fi mult mai distractiv, decît în cazul prea solemn al lui Mallarmé, al lui Flaubert, al lui Nerval, să constatăm acţiunea acestor metode de analiză, în cazul atîtor scriitori onorabili, cu şapte sau zece cărţi. Ce-ar ieşi, dacă, de pildă, mult cititului romancier i-am aplica, luînd cu grijă textul şi procedînd în consecinţă, recomandarea tematistă şi am începe să studiem acolo ansamblul elementelor semnificante prezente într-un text „care trimit la surprinderea unui cîmp de percepţie sau imaginaţie singular, la nivelul ancorării unui corp în lume" sau la nivelul (numit de Merleau-Ponty) al unor „experienţe nereflexive". Scriitorii respectivi n-ar mai fi îndreptăţiţi să afirme că lipsesc încă, în ce-i priveşte, studiile serioase, întreprinse cu mijloace moderne.

Scanned with OKEN Scanner

Nu știu dacă în critică se vine spre operă „cu mîna goală" cum susține un exponent al școlii moderne (dezideratul nu e lipsit de frumusețea umilității, dar utopic tot este, orice s-ar zice, un minim de substanță sufletească „proprie" și de organizare mentală prealabilă greu poate fi anulat chiar în demersul cel mai comprehensiv) ; ceea ce știu este că nu „se vine" înarmat pînă-n dinți și acoperit pînă peste cap cu idei personale despre literatură, cu precepte absolute și scheme de toate categoriile, destinate unui lucru care încă nici nu există pentru tine, opera încă ne-citită, ne-privită. Și totuși așa *se vine* : criticul obișnuiește să *se descarce* de toate imensele greutăți ale științei, lecturilor, convingerilor sale la prima ocazie, la prima carte nouă ce-i iese întîmplător în cale. Povara purtată dintr-un loc în altul, această avere acumulată cu greu, agonisită cu lăcomie, cine renunță la ea ?

Cîntărind bine cuvintele, se poate spune — chiar despre critica intens participativă, de fericită identificare, că este (și) expresia unei nemulțumiri : față de opera așa cum este ea, așa cum apare ea. Dacă lucrurile n-ar sta (și) așa, critica ar fi o alternanță de tăceri satisfăcute și de exclamații nereprimate. Expresie a unei bune nutriții, a unei bune (să nu evităm cuvîntul) digestii estetice, de fapt ; pur senzoriale. Dar nu este așa. Oricîtă „senzualitate" ar conține, activitatea critică este în primul rînd, efectul unei incitații intelectuale ; al unei nemulțumiri în fața existentului ; nemulțumită cu latențele implicite ale operei, ea vrea să le găsească miezul implicit ; sătulă de aparențe vrea profunzimile operei, obosită de profunzimile ei simte nevoia să se „odihnească" în figurile ei centrale, energic — și simplist — stilizate.

Cearta dintre critici — de la nivelul franc asumat al subiectivității lor, pînă la cel metodologic — nu este, pînă la urmă, decît expresia pluralității (și divergenței) aspectelor și modurilor de a fi *creatoare* ale operei însăși. O critică psihologică, alta psihanalitică, alta arhetipală, alta stilistică, alta sociologică, toate coexistînd, în luptă, cu cea tradițională și impresionistă, pentru că opera însăși conține latențe și posibilități, aspecte implicite și aspecte

Scanned with OKEN Scanner

explicite, ceţuri şi clarităţi, idei şi senzaţii pure, ideologii şi fiziologii ; cearta *între ele* are loc, instrumentul de luptă fiind critica şi criticii, cu metodele şi programele, cu gusturile şi subiectivităţile lor. Dar ceea ce la nivelul creaţiei tinde la unitate, izbutind s-o impună, în coerenţa miraculoasă a operei, la nivelul crticii se manifestă ca exterioritate, disonanţă, vacarm şi încăierare. Metodele critice nu se suportă între ele, se exclud şi se calomniază una pe cealaltă ; criticii „polemizează" cu un dispreţ abia mascat faţă de adversar, umorile îşi declamă incompatibilitatea, vanităţile se măsoară şi-şi joacă reciproc feste, fiecare critică le consideră pe toate celelalte depăşite, conservatoare, retrograde, laşe, pur politice, pur a-politice, prea implicate în operă, prea distanţate de operă, simpliste, şcolăreşti, naive, obtuze, sofisticate, conformiste, insolente, aventuriere, clasicizante, poliţieneşti, frivole, mohorîte, comerciale, somnolente, stridente. Toate învinuirile sînt îndreptăţite, numai opera care le îndreptăţeşte diversitatea şi continua luptă în care se aruncă fără alegere toate armele discreditării, rămîne — ea singură — compatibilă cu toate incompatibilităţile. Rivalilor gata să se sfîşie, ea le dă liniştită dreptate.

A nu citi nimic, dar nimic, ce faptă onestă, potrivită omului de ispravă, în comparaţie cu aceea mai răspîndită de a citi prosteşte, sigur de tine. Nu există specie mai detestabilă decît a falşilor pasionaţi de literatură şi care o „înţeleg" în felul lor. Rousseau zice că Émile nu trebuie să citească înainte de a împlini doisprezece ani ; pentru motivul simplu că pînă atunci lectura sa este complet deformată de nepricepere, lipsă de experienţă etc. Dar după doisprezece ani, cine te apără de tensiunile deformante ? Cine-i apără pe atîţia critici, care citesc — pur şi simplu — pentru alţii ; care, ei, se simt apăraţi de criticul demn de toată încrederea afirmînd că da, a citit, lucrurile stau aşa şi aşa. Şi, Doamne, cît de departe sînt ele de a sta aşa şi aşa.

Noţiuni ca „îndrăzneală" şi „timiditate" fertilizează meditaţia asupra criticii şi a modului ei de a se apropia

Scanned with OKEN Scanner

de operă, contemplînd-o și totodată acționînd asupra ei. În fața operei, a celei fundamentale cu deosebire, sensibilitatea critică, în măsura în care este autentică, va fi, pe rînd, timidă și îndrăzneață. Asupra primului termen apasă Gundolf, și este de înțeles, Goethe este tema sa ! cum altfel decît cu „sfială" te vei apropia de colos : „Dacă nu ne îndeplinim funcția cu veneraţia cea mai sfielnică și mai modestă, manifestăm o neghiobie prezumțioasă." Neghiobie ! „Noțiunile noastre (aici o observație care cam dă de gîndit) sînt instrumentul auxiliar pentru a ne însuși mijlocit ceea ce *dacă am trăi nemijlocit ne-ar spulbera.*" Încît „în istoria literară lucrul cel mai de preț rămîne veneraţia și entuziasmul pe care ni le trezește". Cînd este vorba de Goethe, în orice caz ; alteori, desigur, după cazul ce ni se prezintă. Cît despre *îndrăzneală* — pentru că veneraţia „sfielnică" nu ne va duce, singură, prea departe, ce altă îndrăzneală mai de neînchipuit, mai nebună, decît să scrii despre Goethe, geniu suprem, cu pretenția, vizibilă la Gundolf (cu toată timiditatea declarată), de a-l fi înțeles, de a fi criticul său.

Există o dificultate, cum există și o fericire a lecturii — nu doar o „plăcere", cum se admite — un sublim mozartian al întîlnirii și al identificării cu opera. Dintre criticii vremii noastre, J. P. Richard o dovedește mai bine în tandrele, blînd ademenitoarele sale analize ; tematiste, se zice că ar fi ; probabil că sînt cum se zice că sînt, dar înainte de toate vădesc un gust fericit, îndelung distilat, al contopirii și al abandonului, o dulce inteligență a sensibilității literare. Sub degetele criticului, opera se deschide, rodește, înflorește ; nu numai criticul — instrumentist extraordinar, dar și opera însăși se lasă „în voie", se abandonează, suportă totul, presimțind că acest tot în favoarea ei este. Arta criticului deschide accesul, înlătură tăcerea, rezerva, ostilitatea operei ; posesorului ei simțim că îi este orice *permis* ; inclusiv procedarea tematistă, rece și neconcludentă sub degete mai puțin experte.

Critici autorizați de practica semiologică, în genere a formelor noi de lectură, încep să manifeste oarecari rezerve și o anumită oboseală, un gust al saţietății față de abuzul abstractizant și teoretizant al acestora, simțind

Scanned with OKEN Scanner

nevoia să vorbească, din nou, de „plăcerea textului". Semnificativă, noua tentativă a lui R. Barthes de a șterge barierele între critică și literatură, critică și roman (al ideilor) : „e foarte puțin probabil că voi scrie un roman în înțelesul tradițional al cuvîntului, însă în același timp eseurile critice pe care le scriu acum merg foarte departe în sensul romanului, al romanescului. Încerc în fond (...) să produc o formă care să fie în același timp romanescă și intelectuală, romanescă și critică. S-a vorbit mult, în momentul lui Valéry despre noțiunea de „comedie a intelectului" ; ei bine, în ce mă privește, aș înlocui cu plăcere această expresie cu expresia de *romanesc al intelectului.*"

O lectură atentă : să nu se confunde cu o lectură *prea* atentă, *prea* înceată, *prea* curioasă de amănunte. Fiecare text deschide spre noi o perspectivă a drumului de urmat, o linie a „pătrunderii" spre inima ei, spre centrul ei vital. Această perspectivă și această linie intimă trebuie urmate ; trebuie să înaintăm *în sensul lor*, nu neatenți, cu gîndul în altă parte, dar nici cu un exces de atenție.

O lectură *prea* atentă poate ușor deveni o lectură suspicioasă, mohorîtă, ceva în genul unei anchete polițienești, al unui urît demers terorist. Citiți atent, dar nu vă opriți respirația, nu vă stăpîniți vitalitatea firească, nu violentați pulsul ei ; cu aparența că înțelegeți mai bine, că prindeți toate sensurile, că observați toate dedesubturile, nu veți mai prinde, observa, înțelege nimic. Decît *propria* fantasmă, posomorît avidă, bănuitoare, veșnic precară, gata să-și surprindă și să-și pedepsească adversarul. Astfel devine opera strînsă cu ușa de o lectură inadecvată : un vinovat, un dușman.

Observ, în vreme ce redactez aceste pagini, și după ce le recitesc, pe lîngă o latură realistă, pe lîngă setea de autenticitate ce mă face să implic în text elemente strict atașate practicii reale a scrisului, o altă latură nu mai puțin evidentă, aceea care de fapt dă întregului pasiunea de a se constitui : o latură utopică, o pasiune a Utopiei. Propun, de fapt, în aceste fragmente o imagine ideală a scriitorului, a criticului, un portret *exemplar*, în

Scanned with OKEN Scanner

care se întîlnesc, cum nu se întîlnesc în realitățile disparate ale scrisului, ca într-o sinteză utopică — de dorit să existe — aspecte *reale*, strict *autentice* ale muncii literare, ale operei, ale criticii ei.

Nici nu cred că este posibilă o critică a literaturii fără imaginea — stimulatoare — a unei Utopii. Utopia literaturii, nu desprinsă de literatură, ci rezultînd din ea — și anticipînd-o.

Dealtfel realismul criticii (obligatoriu), presupune acceptarea unui model, al unui absolut, care să-l orienteze, să-l facă, în definitiv, posibil.

Cînd citești textele critice — clasice și moderne — vechea și noua critică, constați că în ele există o tensiune spre ceva, spre utopie. Altfel, fără această tensiune spre viitor, textele criticii ar muri imediat.

Un critic nici nu poate „lucra" altfel ; imaginea sintetic-ideală a literaturii îl însuflețește. El „ar vrea" ca lucrurile să fie așa cum le vede, așa cum *le scrie* el. Altfel, ar însemna doar să transcrie ceva care *a existat* : un lucru care nu merită să fie făcut. De unde, dar, energia de *a face*, decît din instituirea — nesilită — a utopiei ?

Semiologie, psihanaliză, structuralism, sociologie, desigur. Un critic ca Roland Barthes a „trecut" prin toate, cu strălucire, cum toate *au trecut* pentru el și vor trece și cele actuale. Dar iată cum își definește *constanta* : „Eu am așezat întotdeauna un orizont utopic în fața a ceea ce făceam (...) eu consider că faptul de a-ți propune în mod periodic niște utopii (...) e totuși foarte util (...) Adică, fixîndu-te asupra unor dorințe istorice ulterioare, poți să surprinzi, să articulezi mai bine ceea ce nu «merge» în lumea actuală." (*O convorbire cu Roland Barthes*, Ion Pop, Rom. lit. 51/1978).

Experiența actului critic te învață să fii neîncrezător, și să ridici din umeri cînd o metodă critică vine cu pretenții de exclusivitate, de universalitate.

Scanned with OKEN Scanner

„Nu există o schemă de analiză acceptabilă în toate cazurile" [1]. Asta o spune un critic de o rigoare excepțională, greu să fie suspectat de „impresionism", de „eclectism" fie el și „luminat". Cum să existe o astfel de schemă, un model absolut de analiză critică în lumea aceasta, a scrisului, plină de neprevăzut, fantastic de individualizată în fiecare din manifestările ei, vădite în operele cu adevărat importante. O schemă de analiză care îngăduie să fie aplicată lui Eminescu și deopotrivă lui Caragiale, lui Bacovia și deopotrivă lui Ion Barbu, lui Hugo și deopotrivă lui Rilke, lui Mallarmé, și deopotrivă lui Apollinaire !

Metoda de analiză se naște, de fiecare dată, cu opera în față și este sugerată, este conținută de ea, în nici un fel, fără să se descalifice, nu-i poate premerge. Opera încă n-a apărut în lume, dar a apărut, fiindu-i liniștit pre-existentă, metoda prin care să fie analizată și înțeleasă, ce absurditate, pentru că, în cazul cel mai fericit, al convergenței totuși posibile, ar fi vorba de o falsă creație, lipsită de elementul nou, care, totdeauna, ne va lua prin surprindere, sfidînd modalitatea, gata pusă la punct, schema de analiză și înțelegere nerăbdătoare să i se aplice. Rimbaud încă n-a apărut, dar metoda critică, înarmată cu tot ce-i trebuie pentru a-l lua în primire, îl așteaptă, știind că va veni, știind cum va fi și cum va arăta și din ce perspectivă trebuie atacat spre a-și dezvălui ultimele secrete ! Exagerez, dar nu foarte mult.

Ciornele, schițele, planurile, notele, caietele unei opere îl ascund pe scriitor, deși se mai crede că aici este el cel adevărat, cel „secret". Numai opera, textul definitiv îl revelează. Ce *lipsește* din note, acesta e adevăratul scriitor. El este exact în golurile, în pauzele, în parantezele albe *dintre* propozițiile așternute în caietul de lucru. Notele scot la iveală ceea ce oricum e scos la iveală : latura *comună* între un scriitor și altul, să zicem, din același loc, din aceeași epocă, ceea ce e „general" (și superficial în conse-

---

[1] Jean Rousset într-o convorbire cu E. Simion, v. *Timpul trăirii, timpul mărturisii.*

Scanned with OKEN Scanner

cință), ceea ce unește pe mai mulți și nu ceea ce îi definește, subiectivitatea creatoare, singura temă de reflecție a criticului ; sau, oricum, cea mai interesantă pentru critic. Restul nu e „specific".

Dincolo de metode, care sînt bune *toate*, reușita demersului critic și *măsura* mai mare sau mai mică a acesteia depinde *în întregime* de bogăția, întinderea și profunzimea experienței intime, morale și spirituale a celui care îl practică. Un critic trebuie să aibă de unde „scoate" opera despre care scrie. „A reîncepe în adîncul tău *Cogito*-ul unui scriitor sau al unui filosof înseamnă a găsi felul său de a simți și de a gîndi, a vedea cum se naște și se formează el, ce obstacole întîlnește ; înseamnă a descoperi sensul unei vieți ce se organizează pornind de la cunoștința pe care o are ea despre sine însăși." Reții, în primul și în primul rînd din această definiție a *conștiinței critice* propusă de Georges Poulet — și deplin onorată de studiile sale fundamentale — a doua parte a sintagmei : „a reîncepe *în adîncul tău*" (s.n.). Opera reîncepe să se constituie și se constituie, din nou, pînă la capăt în straturile profunde ale *eu*-lui critic, și cum poate avea loc acest proces de extremă complexitate dacă adîncimea lipsește, dacă sufletul critic nu răspunde apelului operei, neavînd cu „ce" să răspundă ? Ce înțeleg prin *critică* cei mai mulți (și nu numai „marele public", ci și partea cea mai întinsă a categoriei de cititori competenți), ce reprezentare au ei despre criticul literar de oarecare autoritate ? Critica de apreciere sau de respingere a operei în momentul cînd ea apare, cea care judecă reușitele și deficiențele ei, spune *da* sau *nu*, spune care părți ale operei sînt bune și care nu, care sînt personajele interesante și care cele insignifiante, dacă sînt „lungimi" în operă etc., etc. În măsura în care e făcută cu gust această critică e, firește, absolut necesară (Dacă lipsește din ea gustul, devine însă o calamitate și un pericol). Să spunem cîteva cuvinte despre această critică de gust, (gust real) cea care dirijează opiniile literare ale unei epoci. Gustul se formează prin frecventarea capodoperelor, adică a operelor acceptate ca atare, desigur deja „scrise". Gustul astfel for-

Scanned with OKEN Scanner

mat (gustul real, încă o dată) va respinge, pe temeiul comparației mentale cu acceptatele capodopere sau opere de valoare, cărțile slabe, mediocre etc. Și în egală măsură operele cu adevărat noi, revoluționare, profund originale. Nici cărțile proaste, dar nici cele foarte bune, de o noutate substanțială, nu vor corespunde criteriilor sigure ale „gustului" ; gust acreditat la epoca apariției lor. Critica judecătorească și de gust, exercitată de reputații cronicari literari ai epocii, va respinge și pe unele — ceea ce e desigur, bine — *dar și pe celelalte*, ceea ce e mai mult decît rău. Și e așa pentru că e *fatal* ca lucrurile să se întîmple așa cum le descriu aici.

Cînd a apărut prima parte a romanului lui Marcel Proust (în redactarea sa definitivă !) sub titlul *Swann*, 1913, expertul literar cel mai reputat al Franței, marele foiletonist, temutul judecător al republicii literelor era Paul Souday. El era cel *ascultat* cu sfințenie. Pentru că avea, desigur, gust — și îl afirma, cum se zice și azi, într-un mod „tranșant". El era cel chemat să spună ce e cu cartea asta, e bună, e rea, e bună cu părți rele, e rea cu părți bune, mă rog, era Criticul epocii. El decidea soarta cărților, poziția literară — și socială — a autorilor, cuvîntul său te ridica sau te desființa ca scriitor în ochii publicului, ai editorilor etc. El *era* critica dreaptă, critica obiectivă, critica sinceră, critica deschisă.

Romanul lui Proust — era nou în lume. Marele judecător literar îl refuza tocmai în aspectele sale noi, în aspectele sale geniale. Aceste aspecte nu corespundeau noțiunii admise de „gust". Paul Souday avea gust. Dacă n-ar fi avut, nici n-ar merita să ne amintim semnificativa întîmplare. Și tocmai pentru că *avea*, judecățile sale — temute în epocă — asupra „reușitelor" și „nereușitelor" par stupide, obtuze, ridicole, de o bizară imbecilitate. N-am la îndemînă — și îmi pare rău — textul întregului foileton, citez după *Teze și antiteze* de Camil Petrescu, din studiul intitulat *Noua structură și opera lui Marcel Proust*.

Să-l ascultăm, deci, pe reputatul, pe temutul Paul Souday — și după aceea să punem punct, pentru că, efectiv,

Scanned with OKEN Scanner

nu e nimic de adăugat. Nu e vorba, încă o dată, de erori de gust, de aberații ale gustului etc. ci de un gust „sigur", un gust „format", de bunul — gust personificat :

„Mi se pare că marele volum al domnului Marcel Proust *nu e compus*, că e tot atît de lipsit de măsură, pe cît e de haotic. Ce lungimi teribile în povestirea bătrînei bone, a mătușii maniace, ființă foarte insignifiantă. *Un amour de Swann*, care ocupă o treime din carte nu e decît o imensă digresiune inutilă ; și cîte episoade în acest episod !"

„Criticul nu poate trăi fără scriitori, dar nu trebuie să trăiască prin scriitori. Scriitorul nu poate trăi fără critici, dar nu trebuie să trăiască prin critici" (Ov. S. Crohmălniceanu). Pentru ca această dialectică să funcționeze în realitate, ar trebui să se renunțe, radical și curajos, la prejudecata atît de înrădăcinată că despre scriitori trebuie să scrie criticii iar despre critici tot critici. Dacă s-ar renunța, dacă scriitorii buni ar scrie și despre cărțile de critică, așa cum le văd ei, sînt sigur că ar pătrunde deodată mult aer în viața literară, în viața literaturii și că s-ar respira mai bine și mai liber. Scriitorii sînt ocupați cu cărțile lor, dar și criticii sînt cu ale lor, tot atît de importante și de „independente". Ar dispare senzația de *congestie critică*, de suprasaturație a comentariului critic strict specializat, care e deprimantă și care, continuînd în ritmul de azi, va duce critica la impas, la asfixierea pe care o provoacă acumulările enorme, progresie cantitativă vertiginoasă, prea multul. Pentru ca o critică profesionistă și specializată să poată continua să existe și să provoace interes, s-ar cuveni să existe și celălalt termen, replica ei : o critică nespecializată și neprofesionistă exercitată de scriitori inteligenți, nu numai o critică a literaturii, dar și una a criticii : din punctul de vedere al creatorului, al celui despre care „se scrie" critică.

Limitele judecății vanitos „obiective" apar foarte limpede în lumina constatării — sigure ! — că o carte citită își creează un spațiu, în memoria noastră, constituit nu numai din ecourile ei (influențate și acestea de tot contex-

Scanned with OKEN Scanner

tul lecturii) dar și din toate celelalte impresii primite, din afară și dinlăuntrul nostru, în orele și zilele cînd a fost citită și nu mai poate fi niciodată despărțită de ele, cu oricît efort de obiectivare. Ce am fost și cum am fost în momentul receptării prime a unui scriitor se integrează definitiv în imaginea noastră despre el și noile lecturi ar trebui să fie, cum se întîmplă rar, de o natură critică absolut diferită, pentru a izbuti să dizloce această imagine formată din zeci de „informații" și din tot atîtea imponderabile, din atmosfera, din starea de spirit caracteristică nouă în „acel" moment.

Proust îmi confirmă această încredințare și e deajuns : „Astfel, cartea aceasta pe care mama mi-o citise cu glas tare la Combray, pînă aproape de dimineață, păstrase pentru mine întreg farmecul acelei nopți. Fără îndoială, „pana" lui George Sand... nu-i părea deloc, mamei înainte de a-și fi modelat cu încetul gusturile literare după ale mele, o pană magică. Dar era o pană pe care, fără să vreau, o electrizasem, așa cum fac adesea în joacă liceenii, și iată că un noian de nimicuri de la Combray, pe care nu le mai observasem de multă vreme, țîșneau ușurel de la sine și veneau unul după altul să se agațe de vîrful magnetizat într-un lanț nesfîrșit și vibrînd de amintiri (...)

Da, în sensul acesta... cînd revedem un lucru pe care l-am privit altădată, el ne readuce împreună cu privirea așternută asupră-i toate imaginile care-l umpleau pe atunci (...) Cutare nume citit cîndva într-o carte conține printre silabele lui vîntul iute și soarele care strălucea cînd o citeam (...) Mai mult încă, un lucru pe care l-am văzut într-o anumită epocă, o carte pe care am citit-o ne rămîn legate pentru totdeauna de aceea ce se afla în jurul nostru ; ele rămîn la fel de credincios legate de ceea ce eram pe atunci și nu mai pot fi evocate decît prin sensibilitatea, prin persoana care eram pe atunci ; dacă iau din nou, chiar și numai în gînd, cartea *François la Champie* din bibliotecă, se ridică în mine numaidecît un copil, care-mi ia locul (...) Ca să revăd un lucru dintr-un alt timp, un tînăr se va ridica" *(Timpul regăsit)*.

Scanned with OKEN Scanner

Închiderea într-un subiect și stabilirea unui monopol de specializare asupra lui („specialiștii" în Eminescu, în Balzac, în Byron, în Mateiu Caragiale, în Rilke, în Lautréamont !), una din cele mai triste și mai lipsite de spirit îndeletniciri. În comparație cu astfel de abuzuri cazone, frivolitatea diletantă și nepăsătoarea plutire superficială într-o diversitate de teme, atinse întîmplător au cel puțin un aspect mai „simpatic", de libertinaj intelectual fără pretenții de profunzime. Ce oroare să nu ieși toată viața din Goethe, din Gogol, din Melville, să nu îngădui și altora să se pronunțe, din cînd în cînd, doar pentru că, în virtutea lipsei de specializare, s-au făcut vinovați de neparticipare activă la transformarea acestora în mumii sacrosancte, de nici o trebuință omului viu, în „teme" de cercetare posacă ucigătoare. Moartea dintîi e opera destinului, a doua lor moarte e imputabilă unui destin la fel de cruțător, ascuns sub masca solemnă, funebră, a specialiștilor de o viață, opuși cu înverșunare oricărei posibile — cine știe — resuscitări, oricărei izbutite — cine știe — tentative miraculos regeneratoare. Se opun specialiștii, ei vor ca Goethe și Eminescu să rămînă în veci sub îngrijirea lor, parcele de cimitir literar. Cînd ar putea fi altfel. Numai să îngăduie ori să nu observe prea repede ce e pe cale să se întîmple cu mohoritele lor teme, smulse cu energie, luate pe veci în folosință, paznicii de cimitire îmbătați de gustul puterii, ajunși să se creadă stăpîni cu drepturi discreționare asupra supușilor lor : Eminescu, Shakespeare, Montaigne, Dante, Boccaccio, Swift, Leopardi și Victor Hugo.

Firește, fără o *angajare* mai mult sau mai puțin îndelungată în subteranele unei teme, nimic serios nu e cu putință, dar asta nu are nimic de-a face cu încruntata luare în posesiune. Voi cita, la noi, pe Edgar Papu, autor al unor studii fundamentale despre Eminescu, despre Renaștere, despre Baroc — ele nu numai că nu descurajează, dar incită viu și puternic posibila „concurență". A scrie bine despre Eminescu nu înseamnă a înmormînta subiectul sub lespedea pretențiilor de „epuizare", oribile, dacă n-ar fi ridicole. A scrie *bine* despre Eminescu, în-

Scanned with OKEN Scanner

seamnă aceasta : a trezi energiile spiritului în direcția subiectului neistovit, a sugera cîte sînt *încă de spus* despre Eminescu, Edgar Papu nu dedică *Istoriei ieroglifice* a lui Cantemir un tratat monumental, un monument care să sufoce subiectul sub greutatea sa, ci un mic eseu [1] de vreo douăzeci de pagini, în care, însă, geniul lui Cantemir „răsare" încă o dată, uimitor de viu — aici, lîngă noi. Lîngă Eminescu, necrezut de aproape de noi : „Amîndoi poeții s-au autosimbolizat în cîte o întruchipare pură, depărtată de pămîntul oamenilor ; Eminescu în apariția stelară a Luceafărului ; iar Cantemir în făptura hieratică și fabuloasă a inorogului. Amîndouă aceste întruchipări sălășluiesc într-o zonă de înălțime solitară și inaccesibilă. Așa cum Luceafărul își va avea sediul pe firament, inorogul viețuiește pe un izolat creștet de munte, spre care duc numai cărări tainice. Amîndoi amintesc, astfel, de vechile zeități astrale și montane ale acestui pămînt (...) Coborîrea momentană în regiunea de jos, printre oameni (la Cantemir simbolizați prin animale), atît a Luceafărului, cît și a Inorogului nu le va pricinui decît decepție și durere. (...) Ei nu pot fi inițial nefericiți, fiindcă superioritatea Luceafărului sau a Inorogului nu înseamnă o dezintegrare, ci, dimpotrivă, o asimilare deplină în ordinea cosmică".

Se poate citi și așa, un text menit, altfel, doar studiului filologic.

Există o doză de juvenilitate în orice critică literară, chiar dacă una plină de seriozitate ; și chiar dispoziția de a lua totul în serios, inclusiv lecturile *în imaginar*, nu e oare o caracteristică a primelor vîrste mai curînd decît a celei de mijloc ori a celei definitiv înțelepte ? Marii critici, cu cît sînt mai avansați în propria viață, cu atît mai mult par a fi — și sînt — ce era E. Lovinescu în ciuda aerului sceptic : copii mari. Ei *cred* ceea ce citesc și iau literatura și profesiunea de scriitor foarte, foarte în serios, așa cum o fac numai liceenii pasionați de lecturi. M. Sadoveanu declara liniștit că, după patruzeci de ani, n-a mai citit romane, opere de imaginație, interesîndu-se de memorii

---

[1] Edgar Papu, *Dinamismul imagistic al lui Cantemir. Din clasicii noștri*, Editura Eminescu, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

jurnale, istorie ; adevărul travestit începuse, înțelegem, să-l plictisească. Marii critici, de peste patruzeci de ani, cînd abia încep să devină ceea ce sînt, nu cunosc această matură, normală, firească plictiseală de „literatură". Apariția unui nou scriitor, după ce au cunoscut sute de apariții mai mult sau mai puțin similare, li se pare a fi încă o dată, un lucru extraordinar. Foarte rară însușire mult mai rară — într-adevăr — decît cea a talentului literar, mai degrabă, în orice epocă, proliferant. Dar cîți dintre cei care „scriu critică" la douăzeci-treizeci de ani își pun *întrebarea* asupra criticii ? Fiindcă de o întrebare e vorba, de una singură. Cine *nu mai* e critic la cincizeci de ani, n-a fost nici la douăzeci, atunci însă nu se observa. Și nici *acum* nu se observă mai exact : nu se acceptă. De obicei se crede că interesul exclusiv pentru studiile serioase și plictiseala de contemporani constituie o cucerire a maturității. E altfel, e invers. „Ești tînăr încă atîta timp cît admiri și în măsura în care admiri" (L. Blaga, *Elanul insulei*), un adevăr pe care cei aproape șaizeci de ani ai celui ce l-a rostit fără să se îngrijoreze de „banalitatea" lui, l-au meditat cu toată gravitatea ; cred că el constituie și esența îndeletnicirii de critic cu partea de „tinerețe" ce-i este proprie, în ciuda, uneori, a ridicolului implicat în menținerea ei peste limitele de vîrstă și cu deplină nepăsare față de cerințele unei respectabilități rezervate, sceptice. Cînd un critic nu mai are puterea de a admira, probabil că a încetat să fie tînăr și cu siguranță a încetat să fie critic literar. Poate că a progresat în alte direcții, a devenit un domn mai serios sau pur și simplu un domn interesant, însă critic nu mai trebuie să se numească și nici să fie numit, decît doar așa, cum ar purta un titlu ce-i asigură anume prerogative formale.

De aceea : înclin să cred că nu există *tineri* critici, pentru că n-au avut vreme să-și confirme vocația, dincolo de vîrsta care pare să se confunde cu ea.

Dar, tot așa cum nu există tineri *critici*, nu există decît critici *tineri*. Critica e o vîrstă spirituală, nu o profesiune aleasă și practicată indiferent de starea, bună sau declinantă, a acestei vîrste.

Scanned with OKEN Scanner

După cincizeci de ani, unii n-au mai fost critici, Ibrăileanu și Lovinescu au rămas pînă la sfîrșit. Semn că au fost dintotdeauna. La treizeci de ani cei doi din urmă făceau figură de „bătrîni". Dar la șaizeci nu erau încă niște oameni așezați.

„Sentimentul valorii îl am atunci cînd mă regăsesc în opera pe care o citesc, în sensul că îmi creează convingerea că, dacă aș fi scris-o eu, aș fi gîndit-o și aș fi exprimat-o la fel. Arăt ce corespunde viziunii mele." Cine a scris aceste rînduri ? Al. Piru (*Varia*, vol. 2). Dar cele care urmează ? „În ordine spirituală antrenante sînt lecturile în care regăsim travestite, trăite intensiv propriile noastre reacții. Pagina tipărită declanșează brusc resorturi pe care memoria le uitase." Const. Ciopraga (*Între Ulysse și Don Quijote*). Este simptomatică această recunoaștere a factorului personal și a subiectivității activ creatoare în actul de valorizare, și nu numai de „trăire" a operei, la doi critici-profesori, de formație științifică și de formulă „obiectivă" ; în ultimă instanță, cînd e să declare cu toată sinceritatea resortul cel mai viu al atitudinii lor, din care cristalizează „sentimentul valorii", nici unul nu ezită să numească, la origine, criteriul „străvechi", vulnerabil, contestabil — și totuși mai rezistent decît altele de aparență infailibilă ! — al *regăsirii* în operă, al convergenței dintre aceasta și „reacțiile" proprii, recunoscute într-o formă *intensivă* acolo. Lucrurile „vechi" au mai multe șanse să redevină-actuale, fără să jeneze deziderатul legitim al modernității, decît cele invariabil și inflexibil „noi". Cartea aceasta există de parcă *eu* aș fi scris-o. Totul depinde, pînă la urmă, de calitatea, complexitatea, adîncimea contradictorie a acestui modest-orgolios *eu*. De el depinde și modernitatea (sau desuetudinea) sistemelor de lectură, de receptare, de judecată. Un „eu" opac, sărac în reacții „personale", oricît de sincronic instrument, nu va întemeia niciodată, un veritabil (și modern...) sistem de lectură.

„La aceste cuvinte și altele mai tari de felul lor *nu am nici un răspuns*" (s.n.). Sînt cuvintele prin care, într-o polemică, Maiorescu reteza posibilitatea angajării, nedemne

Scanned with OKEN Scanner

de el, în justificările și explicațiile cerute (s-ar fi spus) de atacurile triviale și de calomniile joase ale adversarului ce depășise orice măsură. Distincția care se impune, la o atentă lectură a formulei maioresciene, este următoarea și ea are valoare orientativă : delimitarea între *nu vreau să răspund* și aparent dezarmatul *nu am* nici un răspuns. La încercarea de discreditare a *persoanei* care scrie nu există răspuns din partea acesteia. Adevărul e că se poate spune *orice* de către *oricine*. A nu răspunde este a refuza jocul în care echivocul tuturor relativităților devine posibil, a refuza, din principiu, să intri pe un teritoriu unde *orice* și despre *oricine* se poate spune : cu șanse de plauzibilitate. A răspunde înseamnă a te justifica, așadar a recunoaște defăimătorului dreptul de a judeca, contestîndu-i-l doar pe cel de a judeca *greșit*. Aparenta dezarmare e mai *activă* decît acceptarea luptei în condiții impuse.

Mereu, pentru mine, problema „tinerilor", sentimentul permanent al culpei față de ei : n-am făcut, nu fac, (nu văd cum voi face) nici a zecea parte din ceea ce trebuie și merită și ar trebui poate în primul și în primul rînd să fac.

Am debutat ușor, repede, la șaptestrezece ani într-o importantă revistă de literatură — poate prea ușor, prea repede, necopt, neștiutor, bucuros să-mi văd semnătura și să mă ascund — cu modestie, suprem orgoliu — sub un pseudonim, îndată remarcat, mult înainte ca persoana mea fizică să iasă din timiditate și anonimat. Față de cei de o seamă cu mine, mi-am făcut, oarecum, datoria, dar față de ceilalți, veniți în valuri succesive, mereu mai dese, n-aș putea spune că-mi simt împăcată conștiința. Anii trec repede, datoria-neștiutoare de ei și de ritmul trecerii lor, crește nemilos.

„Cînd am fost tînăr m-au iritat zidurile păzite, dincolo de care ospăta literatura cu ușile închise." Tudor Arghezi, din care transcriu, n-a rămas pînă la urmă în afara acestor ziduri. Dar dacă alții *rămîn* ? Rămîn pînă la urmă sau rămîn mai mult decît trebuie și asta poate fi încă mai rău, pentru ei, decît dacă ar rămîne pînă la urmă, pentru că

Scanned with OKEN Scanner

izolarea prelungită peste limite, umilința, refuzurile repetate, indiferența cinică a celor dinăuntrul zidurilor, provoacă *răul*, mediocritate de suflet, oportunism, conformism, exacerbează setea de putere, bizuite toate pe credința încet formată, în fatalitatea răului. Credință mai rea decît răul însuși, pentru că o anumită optică asupra realității poate fi mai primejdioasă decît o realitate oricît de puțin satisfăcătoare. Mai rea decît *orice* lume este convingerea că lumea e rea. Nu e vorba numai de evitarea nedreptății în atitudinea față de tinerii din afara „zidului", ci în și mai mare măsură de evitarea consecințelor, oribile, ale acesteia.

Împlinind șaizeci de ani, E. Lovinescu produce, în legătură cu sine, următoarea imagine : „La șaizeci de ani scriitorul nostru se simte încă prada a două mari emoții : cea a paginii albe de hîrtie care trebuie să fie acoperită cu slove și cea a bătăii în ușă ce-i va aduce pe marele „Izolat" atît de mult așteptat" *(Anonymus Notarius)*.

Emoții încă proaspete, după patruzeci de ani de activitate neîntreruptă, trei ani înaintea sfîrșitului. Cine ar crede văzîndu-i fraza victorios tăiată în materia limbii obștești, că marele critic are încă emoții de începător în fața filei albe ! Și cine ar crede că după ce-i bătuseră în ușă, primind de la el investitura consacrării definitive : L. Rebreanu, Ion Barbu, H. P.-Bengescu, Camil Petrescu, D. Stelaru, marele critic, încă *nemulțumit*, era în așteptarea febrilă a celui ales !

Aceasta e poate schimbarea cea mai importantă și cea care a determinat desele referințe la un *secol al criticii*, anularea granițelor dintre critică și creație, pe de o parte, dintre critică și meditația asupra condiției umane în generalitatea ei, pe de altă parte ; tentativa orgolioasă de a limita critica la o retorică, la studiul formelor ș.a., se opune sensului acestei metamorfoze care situează critica literaturii în centrul unei filosofii a omului. „Sarcina criticii a devenit totală, ea angajează omul în întregime" (J.P. Sartre, *Ce este literatura ?*) Cultul metodologiilor, speciali-

Scanned with OKEN Scanner

zările, excesiva tehnicizare, instituirea unui limbaj autonom, a unei „terminologii" de audiență voit redusă etc. înseamnă tot atîtea moduri de a rezista valului dominant, de a întîrzia *umanizarea* completă a criticii, inclusiv a limbajelor ei.

Un text critic nu exceptează de la normele și exigențele oricărui mare text literar și ceea ce numim „critică literară" nu se constituie ca atare numai pentru că îi lipsește savoarea, bogăția, profunzimea și interferența de tonuri și mijloace caracteristice literaturii propriu-zise. Plăcerea de a-l citi nu-i contrazice rigoarea.

Între mijloacele la care apelează în cartea sa despre Bacovia, Caraion nu omite umorul, firește un anume tip de umor, mai curînd tăios și amar decît jovial, cum este umorul îndeobște. G. Călinescu socotea dealtfel că umorul este o *condiție* a criticii „Ce iubită și la chemarea cui ar sui pe o asemenea corabie ?" întreabă I. Caraion citînd cîteva versuri într-adevăr cît se poate de puțin îmbietoare din punctul de vedere al unei eficiente strategii erotice. „Plîngînd, pe drumuri te-am chemat,/ — Tu n-ai venit !" Firește că n-a venit ! „Iubitele — comentează Caraion — nu vin la astfel de invitații, dintr-o rațiune care nu mai cere demonstrabilitate. Mai degrabă se depărtează de locul și împrejurările unor gestiuni așa de încărcate."

Cum de a *izbutit* poetul ? Cum de a fost cu putință *victoria* sa, cînd totul părea să-l menească neputinței și stingerii, risipirii micului său renume depresivo-simbolist în neglijență, uitare, deșartă compătimire ? „Poetul va tremura și la propriu și la figurat, și de frig și de spaimă, în tot cuprinsul poeziei și vîrstelor lui. Și conștient în același timp de realitatea precară înlăuntrul căreia se dezvolta și-și dezvolta poezia, a căutat să impregneze acesteia din urmă însușirile cu care ea să se apere, să reziste, să-și spună drama și pierderile fără să-și piardă viitorul și fără să-și dramatizeze artificiile." Simți că un răspuns, un *astfel* de răspuns trebuia să fie dat, un răspuns puternic și șocant și care să aibă totuși, de la început, *gustul* de adevăr înrădăcinat și stabil, asemănător însăși *structurii de rezistență* a poeziei lui Bacovia.

Scanned with OKEN Scanner

„Te poți surprinde, așa cum arătam, în fața forței a nouă verbe ca nouă motoare, un beton armat inexpugnabil deci, însă distribuit cu atîta intuiție arhitecturală, participînd la o soliditate atît de fără reproș, încît nici nu-ți dai seama de îndată cu ce potențial moral și liric iei contact : E toamnă, e foșnet, e somn.../ Copacii, pe stradă, oftează ;/ E tuse, e plînset, e gol.../ Și-i frig și burează".

Nouă verbe ca nouă motoare ! Rareori un semn de exclamare, ca acesta de aici, ar putea fi atît de justificat pus cum te îndeamnă capitolul dedicat de Caraion funcției verbului în poezia lui Bacovia. Ea ne-ar explica, în mare parte, de ce Bacovia este Bacovia, de ce steaua lui a urcat vertiginos și încă urcă parcă spre stupoarea generală, nu numai a celor rezervați și reticenți, dar și a fanaticilor admiratori, care nu-și pot reveni, întrucît credeau că *lupta* abia începe și că va fi greu „pe pămînt" să fie recunoscut geniul unui inadaptat, grandoarea unui biet învins. Dar betonul verbelor nu explică totul. S-a întîmplat că „poetul cel mai depresiv din literatura noastră își încarcă piesele cu o perfidă și sinuoasă electricitate, întărindu-le prin cimentul verbelor, prin vivacitatea propozițiunilor scute, prin recursul insistent la exprimările aforistice, printr-un dinamism subteran în veșnic război cu aparentele stagnări de la suprafață, în sfîrșit prin toată gama de nuanțe a contrapunctului bacovian." *Întrebarea* (cum de este cu putință ?) e asediată de eseist cu o pasiune intelectuală ea însăși dinamică, suplă, plină de forță contagioasă, care răscolește destule domenii și „probleme", de nebănuit că ar putea fi convocate la căpătîiul unui biet poet. De la funcția verbelor și a interjecțiilor pînă la concursul unei filosofii existențiale („Că este pasiv, apatic, placid sau că o neliniște sîcîitoare, iritantă și iritabilă îți răscolește nămolurile cele mai adînci, precipitînd către exterior greața, urîtul, amărăciunea, tristețea, posomorala, ciuda și înciudarea, nici chiar Pascal n-ar izbuti să știe pentru care din cele două tipuri de rău să opteze"), nimic nu e de neglijat pentru a înțelege ce se întîmplă cu poetul și de ce este el un poet.

Scanned with OKEN Scanner

Știu eu, poate că, dincolo de orice, importantă ar fi o „estetică" a autenticității ; vreau să mă conving că totul este adevărat — și să dispun de garanții că este așa. Îmi dau seama de asta după niște mici semne, reacții spontane la lecturi etc. De pildă, o impresie puternică îmi produce *Lazare*, ultima carte a lui Malraux. Scriitor mare, desigur, dar păstram o rezervă, o rezistență, o îndărătnicie, ceva suspect mi se părea mereu că minează incontestabila sa grandoare ; o anumită ostentație a grandorii însăși, prea multă solemnitate istorico-mondială. Acum, totul se autentifică : Malraux este *tot Malraux* (așadar o confirmare a autenticității...) cînd își descrie propria penibilă suferință, căderea pe podea, leșinurile, precaritatea umil omenească în fața morții absurde, care încheie totul, viața fiecăruia, inclusiv a lui Malraux. *Propria* agonie. Tot ce a scris înainte, altfel se percepe, altfel se înțelege. Acest *sfîrșit* autorizează tot restul.

În *Retorica romanului*, o carte de critică teoretică și aplicată care înlătură multe prejudecăți, începînd cu cele ale orgoliului intelectual, Wayne C. Booth scrie :

„Imaginați-vă o tragedie admirabil scrisă, în care eroul este un nazist, membru al detașamentelor S.S., eroarea sa tragică constînd în faptul de a fi cochetat temporar și în mod fatal cu idealuri democratice. Se află careva printre noi, indiferent de angajarea sa în slujba obiectivității, care ar putea susține în mod serios că acordul sau dezacordul său față de ideile autorului într-o astfel de lucrare n-au nimic de-a face cu acceptarea sau respingerea artei sale ?"

Într-adevăr, un argument de bun-simț ; o dovadă elementară empirică de neînfrînt, în stare să țină în cumpănă și să relativizeze tot sistemul impecabil pus la punct, sub aspectul speculației teoretice, al autonomismului estetic absolut. În judecata, mai simplu, în reacția noastră față de o carte gustul artistic are prioritate, dar în el însuși există o împletire de „interese" și de convingeri, extrase din experiența vieții noastre sufletești și intelectuale, a

Scanned with OKEN Scanner

vieții pur și simplu, un amestec de „reflexe", de înțelepciune practică și de cultură, o țesătură complexă de consecințe ale trăitului pe care nimic nu le poate șterge și de care se izbește lumea operei întîlnite și a judecăților de tot felul implicate în ea. Nu venim în fața operei altfel decît sîntem, altfel decît ne-a modelat existența ; nu venim în stare pură ; nici reacția noastră nu poate fi cu totul eliberată de aceste convingeri, uneori plătite cu suferințe nenumărate ; uneori cu viața celor apropiați.

Exemplul ipotetic de „subiect" propus de cercetătorul american face să amuțească vocea spiritului estetic pur, de o intransigență dogmatică neomenească.

A face critică literară nu înseamnă a institui formule (plăcute celor ce vor să se instruiască repede, să știe despre ce e vorba ca să-și economisească energia înțelegerii), ci exact contrariul, a le detrona ; a institui în locul lor domnia complexității și a explicațiilor *infinite*.

Un remarcabil critic al vremii noastre mărturisește că și-a dat seama de vocația sa în ziua cînd a observat cîtă iritare îi produc formulele, definițiile precise, menite să ia locul gîndirii vii :

Citez din Claude-Edmonde Magny, *Littérature et critique* : „Cum am debutat în critică ? Printr-o mișcare de indignare, provocată de micul post-scriptum de la sfîrșitul *Castelului* în care Max Brod reduce mesajul acestuia la opoziția dintre Grație și Justiție — comparabil în aceasta cu acei turiști care desfigurează coloanele Parthenonului prin *graffiti* de genul Toto aime Zétette sau cu acea Ave *Maria* celebră pe care Gounod îndrăznește să o contrapună primei fugi din Clavecinul bine temperat".

Să nu ni se pară prea pătimașe aceste cuvinte, nici deplasată, într-un domeniu pretins al impersonalității, cum e critica, această „indignare". Ele sînt justificate, patima și indignarea, cînd (lăsînd deoparte cazul anume ale editorului și glosatorului lui Kafka) percepția vie întîlnește în cale, ca un obstacol și o sfidare, formulele criticii celei mai iritante cu putință, și mai străine de enigmaticele „probleme" literare : critica simplificatoare și sentențioasă ; critica lingușitoare cu toate comoditățile cititorului dornic

Scanned with OKEN Scanner

să scape repede de apăsătoarele deprinderi ale gîndirii ; ale gîndirii întreprinse nu numai pe viu, dar și pe cont propriu. Nu scriem critică pentru a ne apropia cu tot dinadinsul un cititor care vrea, în fine, să răsufle cu ușurare, bucuros că i s-a luat o piatră de pe inimă, bucuros că, iată, vine cineva competent să descurce firele în chestiuni din cale-afară de complicate, obositoare, plicticoase în cele din urmă. Nu scriem pentru a simplifica ceea ce este în firea lucrurilor, în firea creației însăși — profund și complicat.

Există un fel fals de a spune „adevărul" într-o carte de literatură și un fel fals de a avea „dreptate" în critica literară. Nici adevărul, nici dreptatea nu pot fi de partea celor care, prin lipsă de vocație sau prin dorința de a scandaliza pentru a-și face numele auzit, se situează în afara granițelor literaturii. Nicăieri, totuși, tipul de impostură amintit nu este mai greu de descoperit decît pe terenul literaturii și al criticii. Nu e nevoie să ne referim la cunoscuta formulă „Diavolul minte chiar și atunci cînd spune adevărul" (Toma d'Aquino) spre a surprinde întreaga *subtilitate* a acestei imposturi, dar, invocînd-o, se va înțelege sensul distincției pe care o propunem. „Minți, minți fără încetare !" îi strigă Nozdriov lui Cicikov (în *Suflete moarte*) chiar și atunci cînd acesta — și e cazul cel mai frecvent — spune lucruri perfect rezonabile, cînd este evident că are dreptate. Dar nu are ! Absurda — în aparență — învinuire ce se adresează diavolului filistin, specializat în adevăruri „rotunde", conține mai mult adevăr decît constatarea *adecvată* că, adesea, el rostește cuvinte pline de bun-simț, de îndreptățire. De cîte ori n-am simțit nevoia să interpelăm în același fel, aparent absurd (Minți ! Minți !), pe criticul, pe falsul critic, străin de substanța și de enigma literaturii, care judecă aspru o carte *într-adevăr* slabă sau laudă o carte *într-adevăr* bună. Sau pe literatul mediocru, profesionist al situațiilor „dramatice", al „adevărurilor" tăioase, pe mediocrul care „spune ce are de spus" pe șleau, spune „ce crede" el, fără nici o ezitare, încrîncenat și dur ; care face „dezvăluiri" senzaționale, aplică adjective usturătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Nimic mai trist decît să constaţi că e luat în serios.

Un scriitor îşi concepe opera din „punctul său de vedere", pe care, cu toate mijloacele, de la blînda persuasiune pînă la constringerea brutală şi pînă la strigăt, tinde să-l impună. Intenţionat sau nu, sub regimul lecturii — şi cu cît va şti să facă din lectură ceva acaparator —, scriitorul şi cu atît mai mult scriitorul mare va întuneca *celelalte* perspective posibile, va întrerupe drumul „de întoarcere" al cititorului spre sine însuşi sau spre alte opere la fel de valide, va sugera că drumul arătat de el este singurul.

Criticul se opune acestui exclusivism, acestei tiranii de autor. Textul critic, oricît de „aplicat" unei opere, aruncă sugestii şi în alte direcţii ; în toate direcţiile, asta ar fi de dorit. Acceptînd opera, va refuza totuşi intenţia secretă (şi uneori deschisă) a autorului ei, de a *anula* alte opere, alte virtualităţi şi perspective. Scriind despre un mare autor, va putea face abstracţie de ceilalţi (şi uneori e bine să facă abstracţie), dar îi va menţine pe toţi într-un cimp latent, îi va păstra, ca să zic aşa, *în rezervă*.

Mitul criticii „ascultate" de scriitorul dornic să afle dacă a izbutit sau nu este la fel de inconsistent ca şi acela al criticii fatalmente respinse de firea obtuză, de inspiraţia orgolioasă şi oarbă a creatorilor. Lucrurile sînt mai simple decît ne închipuim — şi mai complicate. Crede cineva, în mod serios, că un scriitor, după ce a publicat o carte, lasă orgoliul (şi preocupările sale) deoparte pentru a urmări cu atenţie şi cu smerenie aprecierile zecilor de critici ? De obicei, pe scriitorul serios o carte publicată *nu-l mai interesează* ; de ce l-ar interesa atunci aprecierile la adresa ei — decît, aşa, cum să zic, la modul *global* ; de obicei, el vrea linişte, să înceapă altă carte, nu trebuie să-i cerem să se dedice studiului criticii ! Adevăratul creator este prea obsedat de ceea ce face, de ceea ce *va face*, pentru a mai avea energie pentru acest studiu obiectiv şi cuminte.

Un scriitor american a răspuns cît se poate de cinstit la întrebarea : *Critica vă este de vreun ajutor ?* spunînd :

Scanned with OKEN Scanner

„Da, bineînțeles, critica ajută înainte de publicare și dacă ea vine da la persoane de a căror judecată ești sigur. *Dar după ce un lucru e publicat, nu vreau să citesc sau să aud decît laude* (s.n.). Tot restul este agasant și vă dau cincizeci de dolari dacă puteți să-mi prezentați un scriitor în stare să spună cu onestitate că criticile scînteietoare sau condescendențele criticilor l-ar fi ajutat vreodată."

Sigur că acest simpatic și pragmatic mod de a rezolva chestiunea suferă de unilatelitate ; aspectul său binevenit este totuși acela că previne o eroare de tip contrar, mai gravă, ținînd de o viziune abstract-utopică asupra „rolului" criticii. Marele rol al criticii este că întreține climatul general, necesar creației, să nu ne închipuim însă că vreun mare scriitor a învățat din observațiile criticii, cele de ordin concret, la adresa operei sale, că a învățat să nu mai „greșească".

Tolstoi, n-a iubit din cale-afară pe criticii contemporani, recenzenții scrierilor sale. Înseamnă că detesta critica ? Deloc, din moment ce în jurnalul său găsim fraze entuziaste provocate de lectura criticii lui V.G. Bielinski. Poate că entuziasmul lui Tolstoi s-ar mai fi temperat dacă Bielinski ar fi apucat să-i recenzeze cărțile, să-i facă observații, încercînd să-l ajute. Cam în modul în care apucase să-l „ajute" pe Dostoievski, lăudîndu-i *Oameni sărmani* și criticînd cu tristă neînțelegere scrierile, tot de început, în care Dostoievski dădea semne că devine (sau este) Dostoievski.

Critica „orală", necesară unei culturi, nu este adevărata critică și are prea puțin comun cu ea, deși — acesta e adevărul — i se declară superioară, o judecă într-un spirit condescendent, îi vînează erorile și rîde de ele. Ideea (exagerată) a „noii critici" (a unui Jean Ricardou, de pildă) : „on écrit pour apprendre à lire", nu e deloc absurdă. A învăța să citești — în felul cum citește nu oricine, și nu orice spirit critic, ci *un critic* — nu mi se pare cu putință dacă n-ai încercat tu însuți articulațiile unei fraze, dacă nu știi (cu prețul propriei ființe) cum ia naștere un text literar.

Scanned with OKEN Scanner

A doua observație : o „părere" critică nu se cristalizează cu adevărat dacă nu produce, dacă nu devine ea însăși un text. Sînt întrebat ce părere am despre o carte. Trebuie să o *scriu*, această părere, pentru a mi-o clarifica mie însumi. Cred despre o carte că este „bună", dar după ce citesc textul scris, articolul despre acea carte, sînt obligat să constat că, de fapt, nu mi-a plăcut. Atît de mare e deosebirea !

A treia observație : cînd încerc să formulez *în scris* reprezentarea pe care o am despre o carte, constat că unele „calități" ale ei se pot formula, iar altele nu ; cele dintîi sînt reale ; celelalte — iluzorii sau superficiale, pentru că nu rezistă dificilului examen pe care îl constituie transformarea unei simple *opinii* într-un text care nu mai e deloc așa „simplu", ci, prin forța lucrurilor, „subtil" și „compus".

Criticii sînt îndemnați adesea să se ocupe mai mult de contemporanii lor, să lase studiile despre clasici, ca și cum adevărații critici n-ar fi *oricum* obsedați în exclusivitate de prezent, chiar și atunci cînd scriu despre clasici. Nu e critic cine are nevoie de atari îndemnuri ; chiar să vrea criticul, legătura dintre el și literatura contemporană lui nu se mai poate rupe ; numai moartea mai poate desface ce s-a făcut o dată și pentru totdeauna. Între criticul de vocație și literatura contemporană se stabilește — zice Perpessicius, într-un articol despre Pompiliu Constantinescu — „una din acele logodne mistice, pe care singură moartea, *și poate nici ea* (s.n.), ar mai putea să le dezlege".

Se înțelege că „logodna mistică" nu atinge pe toți cei ce își zic „critici", fără să fie, în număr mult mai mare decît se crede, atît de mare încît Pompiliu Constantinescu este înclinat să facă din acest tip o figură dominantă a vieții literare : „În literatura română, persistă chipul criticului, de obicei universitar, care oficiază numai la zile mari. E prilejul cel mai bun să-i cuprinzi goliciunea iremediabilă."

Există două critici, două moduri de a înțelege critica, situate la antipod, și lor le corespund exact două moduri

Scanned with OKEN Scanner

de a citi critica, două categorii de cititori de critică. Și o critică și cealaltă critică își au publicul lor.

Primul critic scrie pentru cei care citesc critica, dar nu citesc literatura, mai precis literatura despre care scrie acest critic ; în categoria acestora pot intra și cei care nu-i citesc pe contemporani, pe scriitorii din țara lor pe măsură ce aceștia își publică operele, dar citesc, în schimb, pe clasici și literatura străină.

Primul critic se mai adresează și celor care nu citesc nimic, dar vor să fie la curent cu mersul lucrurilor în literatură, cu noutățile etc. El scrie chiar pentru aceasta, pentru a-i dispensa pe cititorii foiletoanelor sale, concise și vii, de a citi literatura, ajutîndu-i, în același timp, să rămînă liniștiți, să aibă o conștiință curată, să nu-și facă vini și griji zadarnice. El dă o idee iar uneori se pricepe să producă iluzia că dă o idee, o imagine clară — despre cartea comentată. Indiferent că o laudă sau nu, cititorul de foileton își face impresia — de care e perfect satisfăcut — că : sau cartea *nu* merită să fie citită, întrucît se desprinde că e proastă, chiar dacă nu e așa ; sau e *bună*, să zicem, sau excepțională, dar nu are rost s-o mai citească, întrucît altul a citit-o în locul lui și i-a dat toate elementele trebuitoare. Cititorul știe foarte bine că dacă va citi el însuși cartea, tot nu va pricepe, în nici un caz, din ea, mai mult decît a priceput criticul său *preferat*, însă tocmai din motivele arătate mai sus.

Primul critic, indiferent dacă laudă sau nu, insuflă cititorului său un fel de înstrăinare — mai mult sau mai puțin subtil — față de cartea comentată, de toate cărțile ; proastă, bună sau excepțională, cartea e prezentată ca un mecanism, prevăzut cu o cheie, și dacă ai acces la această cheie, ușor îți este să-ți închipui restul.

El știe, de asemenea, să inspire cititorului său un aer de superioritate față de autori, indiferent că sînt buni sau răi autori. Cititorul rămîne cu impresia, flatantă, că și el ar fi putut să scrie cartea respectivă, chiar excepțională — dacă ar fi avut răgaz ; sau ambiție literară, pe care dacă nu o are nu-i nici un păcat, dimpotrivă, asta arată cît de serios om este el ; nu se apucă, prostește, să-i concu-

Scanned with OKEN Scanner

reze pe Shakespeare, Dante, Baudelaire și Tolstoi. Cei care o fac — adică toți cei care scriu literatură în vremea sa — merită disprețul, chiar dacă izbutesc și ei, acolo, să smulgă o cronică favorabilă cronicarului preferat.

Despre al doilea critic, reprezentînd a doua critică și o altă categorie de cititori, aproape că nu mai are rost să vorbesc ; imaginea trebuie întoarsă, printr-o simplă operație schematică, și va rezulta, de la sine, ce este această critică și cine sînt cititorii ei.

Ea nu înlocuiește lectura ; nu scutește pe nimeni de grijile lecturii, dimpotrivă, le sporește, îți dă foarte multă bătaie de cap pentru că refuză să producă o simplă idee despre carte și autor.

Cei care preferă această critică sînt mult mai puțin numeroși, se-nțelege, decît partizanii celei dintîi critici. Cititorii ei sînt mai ales cititorii cărții respective și în genere cititori de cărți, pe care — ciudat lucru — vor să le înțeleagă ; iar dacă le înțelege criticul mai bine, nu se vor enerva, și chiar dacă, la început, se vor enerva, vor ști să-și depășească enervarea ; bucuria de a înțelege se întîmplă să fie mai mare decît iritarea de a nu fi înțeles ei înșiși totul de la început.

Pe cînd prima critică inspiră un secret dezgust față de literatură, a doua — indiferent că „laudă" sau nu — inspiră respect și chiar puțină uimire față de literatură, ca față de un lucru pe care nu-l poate „face" oricine are răgaz, ambiție literară sau pur și simplu dorința de a-și completa salariul.

Despre critică și despre creație se va fi observat că vorbesc fără a mai face distincția și uneori nici trecerea între ele. În spiritul unei adînci convingeri, nici nu cred în necesitatea de a stabili astfel de distincții. Originea „actului" este aceeași, numai obiectul și finalitatea diferă. Uneori, nici obiectul. Criticul părăsește în răstimpuri *cartea* spre a se interesa fără intermediar de „viață", spre a „viola" (cum zice Ibrăileanu, fascinat de cărți și de lumea vie deopotrivă) *secretul vieții*.

Scanned with OKEN Scanner

„Voi adăuga — spunea Claude-Edmonde Magny într-o intensă profesiune de credință — că distincția între critică și creație mi s-a părut totdeauna puerilă, demnă de superficialitatea manualelor. Rugată să completez un chestionar, o fișă de hotel sau alte documente polițienești, profesia pe care o declar nu e de «critic literar», ci tocmai aceea de «scriitor». Nu țin la alt titlu".

Neprevenit, luînd totul de la început, renunțînd la trecut și la toată știința sa, se așază „creatorul", la masa de lucru. *Nu altfel criticul !* Sînt bucuros de a nu fi singurul care o cred.

„Criterii, n-am deloc — *înainte* — în afară de șocul produs de impactul unei cărți.

Dar cea mai solidă piatră de încercare pentru a judeca o operă este fără îndoială dorința pe care ți-o dă de a urmări în ea întreprinderea autorului — și bucuria fecundă adusă de această muncă — pe scurt, că ea *suportă* comentariul."

De cîte ori n-am avut această senzație, această certitudine ? Și dacă, totuși, mai poate fi vorba de un criteriu, într-o lume în care intri neprevenit, altul mai bun nu văd : cît comentariu suportă o operă, fără să dea sentimentul inadecvării ?

Aura de judecător (sau de arbitru) pare constitutivă portretului ideal, portretului *public* al criticului. Există un „mit" al criticului, de străveche origine și încă destul de rezistent (deși dă unele semne de îmbătrînire), al criticului desigur antipatic dar, vai, atît de necesar, care împarte dreptatea și o supraveghează, ridicînd peste noapte reputații sau desfăcîndu-le printr-o sentință necruțătoare rostită în numele unui ideal estetic în intimitatea căruia trăiește și căruia, singur îi cunoaște rațiunile...

Că acest „mit critic" este supus contestației de vreo sută cincizeci de ani, este adevărat : nu știu însă dacă s-a observat că această dată aproximativă coincide cu momentul nașterii veritabilei critici.

Cu alte cuvinte : *mitul* criticii începe să se prăbușească odată cu apariția criticii însăși. Pentru că există critică,

Scanned with OKEN Scanner

adevărată critică, de aceea mitul „înalt" al criticii începe să dispară ; oricum, să dea semne de oboseală. Deosebit de semnificativ este că acest mit se izbește de rezistența nu numai a așa-numiților „eseiști", lucru cît se poate de normal, dar stîrnește serioase îndoieli chiar în tagma centrală a profesioniștilor criticii, a cronicarilor și recenzenților literaturii „la zi" ; în tagma ultimilor mari exponenți verosimili ai mitului criticii judecătorești.

Un Pompiliu Constantinescu pare a ilustra cu mai multe șanse decît alți critici, contemporani acțiunii sale, mitul arbitrului, al judecătorului imparțial. Din cronicile sale nu lipsește niciodată judecata de situare și mai ales aceea de valoare. Și totuși îl găsim, într-o zi, pe el, tocmai pe el, chiar și pe el, meditînd în termenii următori :

„Criticul se crede un arbitru, cînd poate e numai un actor angajat de resorturile lui intime".

Pare uimitor, aceste cuvinte n-au fost scrise de Mihai Ralea sau de Paul Zarifopol, adică de un „eseist" (sceptic în chip firesc cînd vine vorba de funcția judecătorească a criticii), ci de Pompiliu Constantinescu, de el însuși, temutul arbitru literar al epocii...

Dar iată altă concludentă opinie :

„Este critică atunci cînd idealului de-a construi și idealului de-a distruge, unul și altul interesate, se substituie o idee dezinteresată : a înțelege."

Cui aparține această opinie ? Lui Albert Thibaudet. Ea ar suna bine în gura oricui altuia. Dar rostită de el, de Thibaudet, arbitrul și mai ales *constructorul* prin excelență, capătă un interes maxim.

„Ceea ce vor (acești critici — n.n.) este un criteriu care să le permită să nu mai aibă nevoie de gust pentru a judeca." André Gide, din care am citat, nu era, în primul rînd, o *natură*, un mare temperament creator, în firească opoziție cu *critica*. El vorbea oarecum din interiorul criticii însăși, ca act de reflecție și înțelegere intelectuală ; n-avem, deci, motive să-l suspectăm ; nu era, nici vorbă, un inamic din instinct al criticii, ci mai curînd un prieten și, adesea, un exponent al ei, în așa măsură că unii nici

Scanned with OKEN Scanner

nu-l deosebeau de ea ; era, cum s-ar zice, „un fel de critic", rătăcit (din voluptate, din „dorință") prin literatură. Mărturia sa, deloc detașată, reflectînd oarecare revoltă și nu puțin dezgust (în fața „prostiei"), devine simptomatică. Sînt cuvintele lui Gide ; nu ale lui Céline... Ale unui om de litere prin excelență, inițiat în subsolurile criticii. Și ce constată el ? Că mult necesarele „criterii" de judecată ascund, odată ce s-au constituit într-o forță autonomă, atotputernică, la care se recurge ca la o instanță situată în afara și deasupra noastră, prostie sau măcar lene intelectuală. Ceva care să acopere incapacitatea de înțelegere, să ne dispenseze de gust, și chiar să dea acestei derute și acestei inerții iluzia unei superiorități estetice.

Dacă ne gîndim bine, judecata inițial negativă, emisă de Gide, el însuși, asupra operei lui Proust, parcursă în calitate de infailibil referent literar, pornea de la *un criteriu* sau de la mai multe. Eroarea se revendica de la o idee *constituită* asupra a ceea ce este și *trebuie să fie* literatura...

Între prima lectură, oricît de pătrunzătoare și oricîtă siguranță a competenței s-ar investi în ea, și a doua lectură a unei cărți, a aceleiași cărți, diferențele pot fi nu numai de ordinul nuanței ; diferențele pot anula pur și simplu valoarea unei impresii, cum s-a întîmplat cu André Gide, cititor al *Condiției umane* :

„J'ai le plus grand mal, aujourd'hui, à m'intéresser à de la fiction. Pourtant, j'ai repris, depuis le début, *La Condition humaine*. Ce livre qui, en revue, m'apparaissait touffu à l'axcès, rebutant à force de richesse et presque incompréhensible à force de complexité... me semble à le relire d'un trait, parfaitement clair, malgré cela (je veux dire : malgré l'intelligence), profondément enfoncé dans la vie, engagé, et pantelant d'une angoisse parfois insoutenable."

„Frate, o boală-nvinsă-i orice carte" — spune Lucian Blaga. Boala cea mai rea a spiritului nostru este, desigur, blazarea. Cel care scrie o carte bună înseamnă că a izbutit să o învingă și tot așa cel care o citește, cel dispus

Scanned with OKEN Scanner

să o primească, să-i facă loc în sine, fără egoiste prejudecăți de gust ; de așa-numit gust personal, care și el reprezintă o mortificare, forma unei blazări ceva mai agitate. Fiindcă blazarea aceasta nu vrea în ruptul capului să se afirme ca atare, ceea ce ar fi pentru ea totuși un enorm progres, ci sub un aspect exact opus, un aspect foarte *pasional*, mîndru și neînduplecat.

Cartea bună are de învins nu numai blazarea onestă, plictiseala cinstită, indiferența sinceră, respectabile în felul lor, cu atît mai mult cu cît au devenit o raritate ; adversarul ei cu adevărat redutabil este mai subtil, avînd și toate aparențele vitalității ; seamănă suspect de bine cu interesul activ, cu existența de neclintit, cu devotamentul față de valorile stabile.

Acțiunea cărții noi, purtînd cu sine nenorocul de a nu fi fost scrisă de un clasic al literaturii, ce îndreaptă spre cititor și spre critic figura sa victorioasă, liniștită și surizătoare, ci pur și simplu, incredibil de simplu, de un contemporan încă viu, încă plin de păcate, încă de ajuns de antipatic prin pretenția de a scrie, de a fi lăsat să scrie și chiar de a tipări ce scrie, așa, în văzul public, ca și cum n-ar ști că bibliotecile nu-l mai încap și lumea (cultă) a cam început să obosească, această acțiune nu-și găsește un echivalent metaforic mai potrivit decît străvechea imagine a străpungerii unui zid. Cu mijloace fragile, aproape ridicole.

Încă o carte ! Fie ea și foarte bună. Da, încă una. Miracolul este posibil și sub durata sa odioasa blazare a spiritului, înarmată pînă-n dinți cu toate argumentele, poate fi învinsă, poate fi rușinată. Critica literară, care este în primul rînd o critică de susținere (formula aparține lui Thibaudet, care știa cîte ceva în privința asta), n-are altă menire mai importantă decît să colaboreze la asemenea străpungeri, la început lipsite de orice șansă. Critica morocănoasă, blazată și leneșă, nereceptivă și infatuată, nu este un gen de critică, o modalitate ca oricare alta ; este non-critica prin excelență ; să nu ne închipuim că această nereceptivitate la valorile vii, care se ivesc sub ochii noștri, ar fi expresia fidelității ei față de valorile clasice.

Scanned with OKEN Scanner

Abia în pretenţioasa exegeză a acestora îşi dovedeşte, dacă mai era nevoie, nulitatea. De fapt, la o privire atentă, nu mai era nici o nevoie. Dovada fusese făcută. L-am amintit pe Thibaudet ; pasionat de actualitatea literară, de viaţa de zi cu zi a republicii literelor şi de tot ce se întîmpla şi de tot ce se ivea nou în cuprinsul ei, era în acelaşi timp, şi poate tocmai de aceea, interpretul neîntrecut al lui Montaigne şi Flaubert. Şi faţă de unii şi faţă de ceilalţi, vocaţia îi era neschimbată ; una singură, cea prezentă în cunoscutul autoportret în care se descrie umblînd printre cărţile vechi şi noi. Cu epicureismul activ al unui podgorean în via lui, al unui desgustător cu ceaşca de argint printre butoaiele cu vin.

Inutil să adaug că gustul comprehensiv al diversităţii n-are nimic de-a face cu toleranţa neselectivă. Şi că sistemul de egalizare (fiecare care, mare sau mică, excepţională sau mediocră — cu recenzia ei...) nu înseamnă o reală democratizare a gustului critic. Asupra cărţilor importante reflecţia critică, ajutată de factorii cunoscuţi ai retoricii publicistice, trebuie să se îndrepte cu insistenţă, cu pasiune şi energie.

Începe să fie observat „terorismul" noii critici : în vreme ce toate formele literare trăiesc, de multă vreme, un proces de emancipare şi descătuşare de sub tirania modelelor absolute, o aripă a *noii critici*, în ciuda afirmaţiilor revoluţionare, vrea să ne întoarcă la ele. Un ton răstit, imposibil de-a dreptul, şi imposibil de conciliat cu condiţia însăşi a criticii, care este, originar, una liberală, se face simţit în „demersurile" ei. Un fel de „mînie" prostească, o mînie a limitării şi a mediocrităţii, sigure de sine, pline de sine.

In acest timp, un Marcel Raymond, care a contribuit mai mult decît ultimii monitori la înnoirea modernă a criticii, îşi arată mirarea şi rezerva : „pentru mine şi metoda criticului este tot o experienţă (...) această noţiune este pentru mine esenţială", „criticul trebuie să fie un visător" ; scriind critică, „eu mă studiam pe mine însumi în mod indirect" [1]. In lumina acestor convingeri *trăite* privind cri-

[1] Interviu de Ion Pop, *România literară*, 6/1977.

Scanned with OKEN Scanner

tica, M. Raymond își declară totala înstrăinare față de practica unei întinse categorii a noii critici, agresivă pentru că a pierdut contactul cu „viu"-ul operei.

Deschiderea, atît de necesară, în fața noutății metodelor, n-are nimic de-a face cu intoleranța ; este, dimpotrivă, semnul unei și mai mari toleranțe ; acceptarea maximei relativității a punctelor de vedere.

Critica operei „deschise" nu poate face decît o critică ea însăși „deschisă".

Refuzul terorismului „noi critici" este împărtășit, dealtfel, tocmai de acei critici care manifestă receptivitate la noile metode ; dar ei înțeleg să respingă „dogmatismul" din orice direcție ar veni :

„Bonapartiștii *noii critici* — citesc într-o semnificativă profesiune de credință [1] — fac o larmă insuportabilă, intoleranța lor este tot atît de mare și de obtuză ca și aceea a criticii pozitiviste pe care o combat. Cu vestonul închis la gît și cu ochelarii bine înfipți pe nas, dl. Jean Ricardou (un spirit, altfel, pătrunzător) terorizează simpozioanele, colocviile la care participă (...) puțină ironie și mai mult relativism nu i-ar strica (...) Situația criticii literare n-ar fi de invidiat dacă, repudiind pe Nisard, ar trebui să accepte despotismul înfumurat al lui Ricardou."

Vocile care refuză acest *despotism* sînt încă o dată ale unor critici care nu obosesc să atragă atenția asupra nevoii unui superior „sincronism", a integrării într-un circuit mondial, a depășirii empirismului critic. Iată una din ele [2] :

„Ne aflăm în plină modă intelectuală (...) Iată de ce consider că adevăratul gest de avangardă în critică este azi a rezista la „terorismul" lui Roland Barthes, la „dictatura" spirituală a lui Todorov-Kristeva. Ceea ce nu înseamnă a-i respinge total, ci doar a-i citi cu spirit critic, în mod selectiv, fără a cădea în transă, a-i compila și cita la tot pasul."

Acestea spuse de un autor enervat de „lipsa de sisteme" din critica românească : „Noi am fost și sîntem prea

---

[1] *Despre critică*, Eugen Simion, *Luceafărul*, 3/1977.

[2] Adrian Marino, *O gîndire critică originală românească*, interviu de C. Pricop, *Cronica*, 7/1977.

Scanned with OKEN Scanner

dependenți — direct sau indirect — de impresionismul francez, azi mort, *de sa belle mort*. Cine mai citește pe Lemaître ? Pe un anume plan este chiar interesantă — privind harta criticii europene — această rezervație, această enclavă (nu știu cum să-i spun), care mai supraviețuiește încă într-o perioadă cînd impresionismul a decedat peste tot."

Cum vedem, nu e vorba de spirite obstinat *vechi*, de forțe critice conservatoare care ar reacționa la tot ce este nou ; ci de spirite nutrite de ambiția modernității. Este semnificativ protestul lor, pentru că se produce în interiorul conceptului de „modernitate" și nu, cu instinctivă ostilitate de tip vechi, din afara sa.

Tehnicile de analiză, astfel cum sînt generalizate de o parte a noii critici, riscă să aducă toate operele la același numitor, anulînd ce este viu în ele. Operele încep să semene, literatura apare ca o realitate scrisă, inutil scrisă, înfiorător de monotonă. Se vorbește prea mult, prea „pe față" despre metoda, despre metodele criticii. Cu o totală (și jenantă) indiscreție, criticii își „arată" metoda de lucru, adică împrejurările mai curînd de intimitate, de cabinet, ale activității lor. Aplicînd o „metodă" formulată (și formulabilă cu ușurință) operei unui anume scriitor, știi *dinainte* ce o să iasă. Atunci, de ce să mai scrii ? Întreagă această practică uniformizatoare se opune sensului însuși al literaturii, revelarea misterului existenței umane, și sensului criticii, revelarea miracolului creator. Atenția la unic, rațiunea de a fi a criticii este înlocuită cu un fel de dispreț — plin de ranchiună — față de unic ; culmea o atinge „buna conștiință" mediocră a acestei critici.

Într-o antologie de amintiri despre G. Ibrăileanu găsesc pagini de mare emoție ; poate niciodată un critic n-a fost mai admirat de cunoscuții săi ; se poate, deci, și așa. Nu numai postura de zoil antipatic, dar și aceea de model venerat este posibilă.

„Cum aș putea găsi tonul cel mai potrivit, măsura cea mai justă pentru a scrie despre omul a cărui întîlnire reprezintă cel mai însemnat eveniment intelectual din viața mea ?" (M. Ralea).

Scanned with OKEN Scanner

„Ibrăileanu ne fermecase, ne copleșise, ne-nebunise" (I. I. Mironescu).

„A spune că Ibrăileanu a creat scriitori, că a desăvîrșit scriitori, că a determinat producerea unor însemnate opere (care, fără el, ar fi rămas, desigur, nescrise)... nu este o exagerare" (Mihai Carp).

„Chipul lui alb ca de ceară era ca o mască de păstor chaldeean, cetitor în stele, și părea făurit de arta statuară pentru a simboliza pe cercetătorul care, de la începutul vremurilor, luptă neobosit împotriva negurilor" (Dan Bădărău).

„Ființa lui m-a fascinat și m-a vrăjit" (dr. Nicolae Lupu).

Pornind de la aceste formulări, de la aceste „emoții" concentrate, ne putem întreba asupra motivelor *autorității* unui critic. Citatele sînt decupate din mărturia unor apropiați — și se știe că Ibrăileanu, printre cei de la Iași, nu avea probleme de prestigiu, dimpotrivă. Dar li se pot adăuga depozițiile unor scriitori din București, foarte apropiați cenaclului advers, al *Sburătorului* : Felix Aderca, Tudor Vianu și alții. Așadar, de unde vine autoritatea ? Cel mai puțin din schema abstractă a cauzelor care „ar trebui" să o determine. Ibrăileanu nu-i corespunde deloc. S-ar zice că un critic în stare să se obiectiveze, să dea judecăți drepte asupra tuturor scriitorilor fără discriminare de grup, nici de stil literar, are șanse să-și cucerească autoritate. Dar Ibrăileanu a scris îndeobște, dintre contemporani, despre scriitorii din jur, de aproape de el, pe ceilalți (care erau majoritatea) i-a cam ignorat ; sau nu i-a „prizat" (Rebreanu, Blaga) ; adversarilor de idei (Lovinescu) nu le recunoștea valoarea, nici meritul. Nu, n-a fost un critic „obiectiv". Și totuși...

„Este cel mai bun criticul care nu este prizonierul unei singure structuri și acela care, reușind să se depășească pe sine, poate intra și răsfrînge dinlăuntru structurile de opere cele mai diverse." [1]

---

[1] Tudor Vianu, *Estetica*, II.

Scanned with OKEN Scanner

Cei dispuși s-o admită în planul ideal teoretic o uită prea adesea în planul experienței directe, fie că li se pare un lucru de nerealizat, fie că, în practică, socotesc că mai importantă e totuși afirmarea unei presupuse personalități proprii, ca și cum înțelegerea multiplă ar stingheri această afirmare. Este mai puțin important să judeci decît să înțelegi. A înțelege e totul, tot restul (adică : aprecierea etc.) nu contează. Ni se replică de obicei cu Sainte-Beuve, care „n-a înțeles" pe Baudelaire etc. ; e o eroare să credem asta, și că îl înțeleg mai bine pe poet cei ce-l apără astăzi contra lui Sainte-Beuve. Să n-avem nici o îndoială : marele critic *a înțeles* despre ce e vorba și în ce constă noutatea poeziei lui Baudelaire. E altă chestiune, care merită atenție, dar în cu totul alt plan al discuției, că n-a considerat *oportun* să-și manifeste aprobarea față de această poezie la *treapta* ce s-ar fi cuvenit, cu entuziasmul corespunzător. Nu neînțelegerea, ci doar *prudența* (socială, mondenă etc.) îi este imputabilă criticului. Sainte-Beuve n-ar fi ceea ce simțim că este dacă, simplu de tot, n-ar fi „înțeles" pe Baudelaire. Părerea mea este că nimeni *în epocă* nu l-a înțeles mai bine ; că s-a temut de această înțelegere e cu totul altceva. In eseul *Contra lui Sainte-Beuve*, Proust și-a dat seama de asta, oricît de „pornit" se arăta, oricîtă antipatie morală îi inspira figura celui despre care, totuși, credea că este un mare critic.

„Există în orice creație literară o inevitabilă opacitate, legată de esența ei însăși. Criticii îi revine să o facă transparentă (...), să dirijeze asupra ei lumina a cît mai multe proiectoare (...) Nu poate fi prea multă lumină în jurul Operei, zidită în necesara, în ontologica sa obscuritate. Și această lumină, autorul, cu ochii fixați spre creația sa, obnubilat de ceea ce încă nu este, cu atenția în întregime acaparată de greaua sa naștere, n-ar ști deloc s-o aducă el însuși."

Claude-Edmonde Magny, din care desprind aceste fraze, spune mai departe că Bernanos îi adresase „odinioară" o „frumoasă și generoasă scrisoare pe această temă", în care — deducem — îi mulțumea pentru înțelegerea îndreptată asupra uneia dintre operele sale, descoperindu-i lui

Scanned with OKEN Scanner

însuși, mai clar, ceea ce „făcuse". E desigur, satisfacția unui critic să i se recunoască acest merit ; nu că ar fi înțeles *mai bine* decît autorul, dar că a înțeles *altfel*, a văzut altceva (sau și altceva) decît a văzut — acaparat, cum este, de o singură temă — autorul. Într-un fel se vede *din interior*, cum vede autorul însuși, anumite lucruri se disting mai bine, dar altele deloc, și acestea sînt valorificate de criticul aducînd o privire, nu detașată ! dar, oricum, *din afară*. Criticul eliberează opera de autorul ei *prea insistent* în a spune ceva, ceva în exclusivitate ; prea insistent într-o direcție, autorul — ca autor, și nu în opera deja desprinsă de el — le neglijează, fatal, pe toate celelalte. Opera este mai bogată decît preastăruitorul, preaobsedatul (pe o unică direcție !) autor. Criticul va restitui cititorului ceea ce acesta riscă să piardă din pricina „insistențelor" autorului, adică opera integrală, bogată, complexă ; o lume pe care scriitorul — fără să fie niciodată „orb" — nu este și nu poate fi întru totul conștient. Și uneori nici nu vrea să fie. Din felurite motive. Unul din ele : frica (precum la Gogol). Frica de propria sa operă. Frica de ceea ce „a făcut". Frica de genialitate.

Baza empirică a judecății critice o constituie fluxul de „impresii" de tot felul care se abate spre noi, chiar și spre criticul de formație științifică (gen Lucien Goldmann), din direcția operei vii ; și ea este vie tocmai pentru că are capacitatea de a „emana" astfel, de a exercita asaltul de impresii noi, copleșitoare. Estetica sistematică, în măsura în care își constituie un titlu de orgoliu din recunoașterea artei ca artă [1], nu numai că nu neagă această bază empirică, dar o afirmă cît se poate de răspicat, încît să reteze de la început gustul intrușilor în materie, al celor doritori să se amestece într-un domeniu care nu-i privește ; pentru că de orice sînt capabili, numai de „impresii", nu ; încercînd să le substituie printr-un studiu posomorît, disprețuind ceea ce le lipsește iremediabil.

---

[1] „Pentru a judeca în materie de artă, nu cunosc altă cale decît aceea de a întreba direct opera însăși și de a simți impresia ei vie" (Croce).

Scanned with OKEN Scanner

„Prin negura egoismului nu străbate lumina adevărului, nici căldura frumosului" (Maiorescu). În foarte multe feluri poate fi înțeles acest „egoism", remarcabil de precis determinat de Maiorescu ca obstacol principal în calea receptării valorilor și a sensului lor. Critica nereceptivă e limitată de „egoism" de incapacitatea de a ieși din sfera de interese a eului. Pentru a recunoaște pe Caragiale, pe Eminescu, Maiorescu trebuia să-și înfrîngă naturala limitare în cadrele, fatal strîmte, ale personalității, ale temperamentului etc. Mai ales în al doilea caz : Caragiale, ce superbă victorie asupra sa însuși înregistra Maiorescu, cu oroarea sa de „trivialitate", cu tendința sa de a considera comicul gen inferior, oricum o abatere de la normele „impersonalității" în artă. Mai mult, articolul de lansare a lui Caragiale, Maiorescu îl întemeiază chiar pe teoria „impersonalității", aparent contrazise de opera lui Caragiale. Cazul invers — neînțelegerea vădită de Călinescu față de cărțile lui Dostoievski. Simți bine că la origine e o variantă de „egoism" ; pur și simplu nu voia să se „tulbure" prea mult.

În ce măsură „uităm" de noi înșine citind o carte ? În ce măsură ceea ce sîntem și credem, toată structura noastră afectiv-intelectuală, morală și politică, ansamblul prejudecăților dar și al convingerilor noastre participă la procesul lecturii și la judecata pe care ne-o formulăm mai mult sau mai puțin instinctiv în legătură cu o carte ?

„Oricine a citit același roman «înainte și după», observînd strania debilitare pe care o trădează un roman cînd i-am repudiat standardele, fie religioase, fie politice, de credință în progres, nihilism, existențialism ș.a.m.d., știe că ideile noastre, chiar și în probleme strict intelectuale, nu pot să nu ne afecteze funciarmente reacțiile literare." [1]

Nu judecata estetică în sine, repusă în drepturi, a făcut să se năruie o întreagă literatură a epocii proletculiste ; cu excepția unor produse penibile sau ridicole, ușor de recunoscut ca atare chiar în vremea în care au apărut

---

[1] Wayne C. Booth, *Retorica romanului.*

Scanned with OKEN Scanner

și chiar în virtutea criteriilor proprii acelei vremi, există o întreagă literatură plauzibilă „în felul ei", susținută de tăria anumitor convingeri simpliste în privința, de exemplu, a naturii umane, și care s-a prăbușit odată cu aceste convingeri ; a rezistat cîtă vreme au rezistat și ele. Acel „înainte" și acel „după", momente ale experienței radicale invocate de W. Booth, își spun din plin cuvîntul aici. Cărțile „în sine" plauzibile ale unei literaturi prea evident *datate* au suferit procesul de debilitare în unul și același ritm cu *ideile* ce le inspirau. Cînd ideile s-au dovedit false, cu totul insuficient confirmate de experiența reală, de practica istorică, cărțile clădite pe temeiul lor s-au prăbușit.

A privi opera dinspre trecutul ei, din „perspectiva" istorică ; dar, iată că istoricii serioși de astăzi se îndoiesc, ei înșiși de valabilitatea perspectivei istorice... chiar în propriul domeniu, al istoriei și al istoriografiei. Foarte temeinicul Al. Zub formulează cît se poate de răspicat acest dubiu, și mă întreb ce ar zice pedagogii criticii, gata să ne învețe ce este cu perspectiva „istorică" asupra operei prezente, dacă li s-ar vorbi la fel de clar ! „Efortul de a se elibera de istorie este semnificativ *pentru gîndirea modernă* (s.n.). Istoricii înșiși vorbesc uneori de «*moartea trecutului*» (s-a și scris o carte cu acest titlu : *The Death of the Past*). în sensul încercării de a ne desprinde de șabloane, de obsesii care sînt ale istoriei, pentru a aborda durata din perspectiva prezentului."

Dinspre prezent spre trecut, și nu dimpotrivă, o perspectivă a trecutului îndreptată spre prezentul literaturii, cu șabloane și „obsesii" inevitabil deformatoare. Prea mult „trecut" în optica noastră asupra prezentului, un trecut-obstacol care substituie privirii *noastre* o privire *străină* de ceea ce sîntem cu adevărat ! Și prea puțin „prezent" în modul cum privim trecutul și operele sale. Să te eliberezi de „istorie", dar în loc de aceasta ponderea tot mai apăsătoare a normelor, trecutul în judecățile prezentului (literar și nu numai), împiedicînd libera percepție a specificității sale.

Scanned with OKEN Scanner

Critica literară : „o percepție a ceea ce e viu de către ceea ce e viu" (Gaëtan Picon), în acest *viu*, de o parte și de cealaltă, concentrîndu-se interesul literar, indisociabil de numeroase forme de interes față de „viața" însăși, al cărui secret, pînă la urmă, criticul, cu o vorbă a lui Ibrăileanu, vrea de-a dreptul „să-l violeze". Sainte-Beuve are destule momente cînd „uită" că e critic literar și în mod surprinzător aceste momente cînd „uită" că e critic literar, aceste momente de abandon în atîtea alte direcții, politice, morale, chiar de strictă „fiziologie", potențează însușirile sale de critic „literar".

„Regret, aș fi vrut să fiu un mare gazetar, acesta a fost idealul vieții mele, dar n-am avut posibilitatea, pentru că cei de la ziarul *Adevărul*, cînd am vrut să mă angajez în 1928 ca ziarist politic, mi-au spus că au prea mulți redactori..." [1]

Declarația aparține lui Șerban Cioculescu, unul dintre criticii români mai consecvent atașați de ideea „autonomiei esteticului". Mare gazetar n-a devenit, cum se știe, dar ceva din vioiciunea textelor sale critice o datorează unui dar special de a „priza" viața, uneori de a se *amuza* de surprizele ei. Este evident că o anume curiozitate față de *lume*, față de natura „omului", pînă și față de aspectul *anecdotic* în care se manifestă aceasta, sporesc dimensiunea criticii, îi dau amploare și vivacitate. Criticii importanți au nu numai o viziune a literaturii, dar și o viziune a omului, cred *ceva anume* despre om :

„Critica europeană a înțeles că imperfecția omenească fiind în natura omului, imperfecția artistică e în natura artistului și, mai mult decît atît, ea a înțeles că meritele și neajunsurile, partea negativă și cea pozitivă a unei creațiuni artistice se țin strîns legate, se condiționează una pe alta și nu se poate pricepe bine chiar partea pozitivă a creațiunei dacă nu se pricepe partea negativă" [2].

---

[1] Șerban Cioculescu, *Dialoguri literare*, C. Coroiu, Ed. Junimea, 1976.

[2] C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, Antologie de M. Iorgulescu, Ed. Minerva, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

Se vede bine că Gherea, din care am citat, meditează la operă cu *natura umană* în față : o „realitate" de care se lovise în nenumărate chipuri, de-a lungul unei existențe care, luată în sine, este o capodoperă de senzațional ! Se vede bine că ajunsese la anumite concluzii extrase din lecția vieții și că, avînd să judece opera literară, „partea negativă și cea pozitivă" a unei creațiuni, nu prea era dispus să le uite ; dimpotrivă, își „amintea" de ele, și amintirea lor nu dăuna priceperii literare ; s-ar spune că pe ele își întemeiază modul complex și surprinzător de „modern" de a înțelege opera ca pe o unitate, ca pe o structură, rezultînd din aspecte contrarii, și totuși indestructibil omogenă. Critica cea mai nouă datorează, dealtfel, ce e mai substanțial în noutatea ei curajului de a introduce în analiza operei termeni nu se poate mai „extra-literari", noțiuni luate din cu totul alte domenii de manifestare a umanului. Unul din reprezentanții ei introduce o astfel de noțiune *(dorința)* în fenomenologia lecturii :

„A citi — spune undeva Roland Barthes — *înseamnă a dori opera*".

Nu se poate închipui un termen care să sfideze mai mult sistemele lecturii *dezinteresate* ! Nu numai *interese* de tot felul participă la susținerea lecturii, dar și o înclinație puternic marcată biologic, un impuls și chiar un exces de impuls vital. Ce poate rezulta din proiectarea *dorinței* asupra textului literar, decît un alt text profund marcat de originile sale, un text deopotrivă pasiv și activ, posedat de operă, dar și posedant ; în sfîrșit, ceva la fel de „viu" ca și opera pe care o dorește, în care pătrunde. Relația lectură-text, critică-literatură este una de ordin vital, între două realități reprezentînd deopotrivă „ceea ce e viu".

Nu încape îndoială că reflecțiile cele mai bogate asupra spiritului creator, reflecția *critică* cea mai pătrunzătoare, le descoperim în textele creatorilor înșiși, chiar ale celor mai puțin înclinați să transforme puterea lor artistică într-o *problemă* [1]. Dar nu numai în textele lor oarecum

[1] „A transforma în problemă și a răsfrînge intelectual propria înzestrare artistică" (Tudor Vianu).

Scanned with OKEN Scanner

specializate : jurnale, corespondență, publicistică etc. Ci mai cu seamă în opera luată ca atare, desfăcută de aspectele unei reflecții nemediate. Geniul este, pe jumătate, spirit critic aplicat propriei lucrări. Ar fi interesant un studiu despre convingerile „estetice" ale unor scriitori și artiști care, ca Shakespeare, n-au lăsat nimic în acest sens, nici o pagină auxiliară conținînd profesii de credință, recomandări etc. Ar fi Estetica cea mai pasionantă din cite se pot închipui, cea mai puțin supusă evoluției naturale a sistemelor, „progresului" în materie.

„Putința de a trăi noi înșine în sufletul altuia e singura adevărată valoare omenească" (V. Pârvan).

Am ales această propoziție ca motto la o carte de critică, în care e vorba de cîteva zeci de scriitori contemporani, în „sufletul" cărora am încercat să „trăiesc", chiar și atunci cînd tonul paginii era distant sau evident ironic. Gînditorul și istoricul V. Pârvan nu era interesat de o definire a criticii literare, el se referă, în cuvintele citate, la o valoare supremă, în stare (singură, zice el, în stare !) să dea un sens existenței omenești. Dacă vorbele sale se potrivesc și pentru o carte de critică literară „curentă", înseamnă că adevărata critică, inclusiv cea „curentă", participă la un sistem de valori de o generalitate absolută, și că trebuie să ne sprijinim pe aceste valori cînd facem critică literară și ne devotăm unei activități nu se poate mai prozaice, nu se poate mai „superficiale" din perspectiva problemelor ultime. Cum se poate face „critică literară" cînd există moartea, cînd există problemele ultime ? Întrebarea aceasta și-o punea un scriitor al timpurilor noastre. Există, totuși, un mod de a face critică... Fără a te sustrage *problemelor ultime*.

Scanned with OKEN Scanner

Opera se construiește nu doar în prelungirea, dar cel mai ades împotriva firii „autentice" a autorului — și cît de relative sînt reprezentările pe care le putem avea despre aceasta ! Opera de mare forță morală și de o demnitate exemplară a *tăriei* sufletești, a lui T. Vianu este — cum puțini își închipuie — replica administrată unor ascunse, funciare *slăbiciuni*. Nu dintr-un banal sentiment de frustrore putea mărturisi autorul *Esteticii*, într-o scrisoare de tinerețe, cînd încă aștepta să împlinească douăzeci de ani :

„Sînt așa de slab ! Ți-aduci aminte cînd schițam îndrăznețul cult al energiei ? Ce fericiți eram pe atunci. Se dovedește acum că era defectuoasă direcția aceea. O formulă etică trebuie să se adapteze cu rectitudine slăbiciunii naturale a omului. Omul e slab, acesta e adevărul. Idealul moral trebuie să se scoboare pînă la umilința condițiunii omenești."

Numai că replica dată acestei „slăbiciuni", conținînd în ea ceva de eroică impersonalitate, avea să se numească *Dualismul artei*, *Estetica*, *Arta prozatorilor români*, *Poezia lui Eminescu*. În fața neliniștii, a încercărilor grele și a morții, omul n-a „inventat" încă o atitudine superioară demnității, soluții mai bune din păcate nu există, iar Tudor Vianu a ilustrat singura cu putință, lucrînd încet și cu însuflețire, cu migală și inspirație, construind și construindu-se, cu limpedea conștiință că altceva n-are de făcut. Și cu tristețea că nu izbutește mai mult.

Scanned with OKEN Scanner

Însușirea cea mai generală a personalității sale, vocația simpatiei, nici nu s-ar putea explica altfel. Numai cine se concentrează cu atîta intensitate asupra „condiției umane", din care face adevărata temă de meditație (ascunsă) a scrisului său, mai este capabil de uimire, de emoție, de simpatie în contactul proaspăt cu marile încorporări artistice, intelectuale, morale ale spiritului uman. În alții Tudor Vianu se regăsește, de fapt, pe sine, veritabila sa adîncime. Aceste cuvinte despre Renan, desprinse tot dintr-un text de tinerețe, revelează, sînt convins, cea mai profundă cunoaștere de sine și îl *anticipează* integral :

„Dar în Renan găsești totdeauna un sol de pace și de mîngîiere. Cred că în ce privește directiva generală de spirit, voi fi totdeauna alături de acest *mare sacerdot al simpatiei* (s.n.) N-am găsit pînă acum un complex sufletesc cu care să fiu mai deopotrivă (...). Intelectualicește, o candoare de copil unită cu o extensiune perceptivă de savant — nici o dogmă, dar o putință de înțelegere ce nu cunoaște vreo barieră intelectuală (...). O admirație sanctificatoare pentru tot ce e lucru sufletesc... Un respect pentru convingerea personală ce merge chiar împotriva vieții sale..."

Tot în ce privește relația între eul manifest și cel ascuns, între imboldul firii autentice și forma *construită* a personalității este concludent cazul unui G. Călinescu. L-am ascultat pe critic vorbind despre Tolstoi cu mulți ani în urmă, și am fost uimit de contradicția dintre gesticulația tumultoasă, de mare efect, a strălucitului orator și punctul de vedere pe care, cu paradoxală înflăcărare, îl avansa : un punct de vedere nu se poate mai așezat, mai cuminte, mai bine cumpănit, refuzînd practic orice exaltare.

Personalitatea Annei Karenina era privită cu dezaprobare, ca o deviere aproape scandaloasă de la îndatoririle casnice, Karenin însuși era văzut ca un soț exemplar, plin de iubire și de tact, meritînd o soartă mai bună. Adevărata victimă era el și nu Anna. Mai tîrziu am înțeles că înverșunarea marelui critic nu se explica numai prin atitudinea sa polemică față de interpretările curente, acceptate fără examen critic. Același tip de judecată se manifestă la el peste tot. *Cartea nunții*, fundamental lirică, deci

Scanned with OKEN Scanner

mai aptă să dezvăluie natura adevărată a autorului, nu lasă în privința aceasta nici o îndoială. Opțiunea definitivă a personajului Jim, după o trecătoare criză de adaptare, este cuminte și înțeleaptă, excesele sînt repede depășite în sensul unui ideal de viață echilibrat, neproblematic.

Versurile lui G. Călinescu sînt interesante pentru că lasă să se întrevadă, în raport cu această opțiune definitivă pentru echilibru și bun simț constructiv, o anumită rezervă intimă, o margine de inadaptare la idealul „clasic" bucuros acceptat, oarecum fără probleme. G. Călinescu optase irevocabil, dar în singurătatea conștiinței sale continua să se viseze altfel, puțin altfel. În poezie, el joacă mai departe rolul omului care n-a ales, încă nu. Al celui care se păstrează disponibil tuturor alternativelor și poate fi „liber" în perpetuitate. În versuri găsim un G. Călinescu mai puțin „format", indispus la ideea consolidării într-o formulă. În cutare studiu critic afirmă, pe tonul bine cunoscut al certitudinii infailibile, punctul de vedere în care înțelegea să staționeze ; de data aceasta îl exemplifică prin opera lui Goethe (ca altădată prin aceea a lui Tolstoi) :

„În *Werther* victimele reale erau Lotte și Albert, a căror casă pașnică și-o alesese eroul pentru scandalosul său sfîrșit".

Nici o ezitare nu pare să tulbure linia foarte decisă a acestei judecăți tipic călinesicene. Dar iată că lucrurile nu sînt la fel de limpezi, la fel de sigure în poezia lui G. Călinescu, poate mai apropiată sufletului său, orelor de intimitate. Certitudinile de acest tip cedează unei nostalgii secrete. Robustețea domestică pe care se întemeiază cu oarecare ostentație (ea însăși ușor „suspectă") nu e chiar de nezdruncinat, dincolo de ea spiritul își continuă căutarea, neliniștit încă și instabil, bănuind de „impostură" așezarea într-o singură ipostază, cea afișată de predilecție.

Ușurința de a scrie : expresie, aparent paradoxală, a dificultății de a scrie. Cine ar fi gîndit că forța de expresie stilistică a geniului arghezian, verva scriptică, marea

Scanned with OKEN Scanner

invenție verbală și revoluția totală în materie de vocabular și limbă, s-ar explica în instanță ultimă prin proprietăți direct divergente cu ceea ce produc, prin *reținere* și *inhibiție*, prin dificultăți și constrîngeri, prin „comprimări excesive" și o încătușare, o „criză" stilistică aproape imposibil de dezlegat ? Ralea propune totuși, nu fără temei, o atare ipoteză îndrăzneață care plasează pe Arghezi în orbita temperamentelor artistice excepționale, relevînd rădăcinile secrete ale actului creator.

„Structura unui om banal e făcută dintr-o anumită echivalență între forța poetică disponibilă inițial și expresia treptată a acesteia. La scriitorii obișnuiți, pe măsură ce se adună, energia mintală se și cheltuiește... Aceasta e facilitatea supremă : lipsă de inhibiție, de economie, de încordare și agonisire... Cînd e vorba de temperamente bogate și viguroase, pline de energie torențială, atunci anumite dificultăți de exprimare duc la o puternică comprimare. Dar expresia comprimării excesive e *explozia*... Lipsa de facilitate îi încearcă sufletul pînă la o tensiune neobișnuită. Cînd izbucnește, întrece efectul curent."

Scrisul ca expresie a unei dificultăți de „a trăi" și-a unui efort compensatoriu. Dificultatea *expresiei* cerute de relațiile curente, de întreținerea legăturilor familiale etc., neputința de a se integra în logica acestora, un mare efort chinuitor spre a le face totuși față și a se menține strict la linia de plutire, prin satisfacerea obligațiilor normale fără de care viața în societate devine literalmente imposibilă, găsesc o compensație în extraordinara ușurință a frazei absurde, în repeziciunea ei muzicală care uimesc în textele literare ale lui Urmuz. El devine *scriitor* pentru că nu reușește să fie omul normal adaptat convenienței. Stîngăcia demnă de milă, adînca plictiseală revelată în frazele abia duse la capăt din cele cîteva fragmente din corespondența scriitorului (v. volumul *Pagini bizare* 1970, frumoasa ediție Sașa Pană) din care se vede că Urmuz era literalmente inapt pentru o asemenea logică : „Scrieți-mi și mie la Casimcea și dați-mi noutăți despre voi și despre ale voastre. Desigur, acuma trebuie să fiți mult ocupați cu instalarea *căminului* și *cuibului*

Scanned with OKEN Scanner

vostru" etc. arată că pentru el literatura putea fi un mijloc de a-şi demonstra că nu este totuşi un imbecil. Ori redus la o stare larvară, ori mare artist, ori submediocru, ori *prea* inteligent, iată alternativa.

De o parte (citez din precara corespondenţă) : „În curînd veţi primi de la mama lucrurile rămase (uit)ate din grabă aici, rochia de mireasă, buchetul, telegramele etc." ; „ce ai făcut cu comisionul ce te rugasem ? Dacă n-ai ridicat acele gulere pînă acum nu uita, te rog, de ele, ca să nu se piardă" ; „Mama îmi spune că ouă se găsesc puţin mai greu ; lapte însă se găseşte. De Roza ce mai ştii ?" ; „Înainte de a pleca, nu uita să transmiţi respecte şi sărutări de mîini mamei lui Virgil", conţinînd toată ameninţarea de moarte a stupidităţii, iar de altă parte, Opera, frazele înaintînd repede, victorios, purtate de altă *logică*, în care Urmuz se simţea suveran. „Cîrtiţa unei nevroze, un lut ce nu se asimila humei cotidiene" (Stephan Roll). La 10 noiembrie 1923, cîteva zile înainte de sinucidere, articulări de tipul : „Rîndurile drăguţe ale lui Gicu mi-au făcut de asemenea multă plăcere... Vă fac şi eu din toată inima cele mai frumoase urări de sănătate şi voie bună... la toţi" sînt ca o anticipare în grotesc a sfîrşitului.

Urmuz se apucă de lucru cu linişte de prozator clasic, pregătit pentru un drum lung care *merită* să fie parcurs, dar îndată ce s-a aşternut pe scris, cu toate uneltele în stare de producţie, o întrebare rapidă îi abate gîndul : merită, merită cu adevărat ?

Textul se compune invariabil din aceste două mişcări opuse, din aceste alternanţe dictate parcă de un mecanism : o linie foarte dreaptă şi o deviere enormă, urmată din nou de o linie foarte dreaptă. Înţelesul mai adînc ar fi pentru noi următorul : abaterea este inclusă în prea marea decizie a liniei drepte şi determinată obligatoriu de aceasta. Seriozitatea gravă a mişcării dintîi presupune o anume *orbire*, o anume îndărătnicie, o anume intoleranţă faţă de tot ce nu este ea ; acesta e preţul pe care orice prozator serios ştie că trebuie să-l plătească pentru a se realiza sau chiar dacă nu ştie (cum se întîmplă mai adesea), îl plăteşte pur şi simplu şi merge mai departe.

Scanned with OKEN Scanner

S-ar spune că Urmuz refuză prețul ; oricum, înainte de a încheia pactul pe care se bazează convenția literaturii, se oprește o clipă pentru a medita la toate consecințele, o clipă fatală, care se prelungește, se eternizează. Ce întrevede el în această clipă este chiar lucrul care-l împiedică să meargă mai departe ; orbirea presupusă de alegerea unei singure linii (narative), trăită în toate urmările ei, ar trebui să decidă pe scriitor la acceptarea absurdului. Astfel ajunge Urmuz la un fel de *absolut* al narației, care implică predarea necondiționată a celui ce scrie în beneficiul liniei *formale* a narațiunii. Urmuz procedează în felul oricărui prozator clasic, adică se subordonează tonului narativ, magnetismului epic, dar, spre deosebire de acel prozator, se subordonează complet, pînă la capăt. Paradoxul său este că această subordonare totală la epic anulează *semnificația* actului literar ; în schimb, îi realizează *structura*, șlefuind-o pînă la rigoarea strictă, pînă la forma perfectă, pînă la *modelul* formal fascinant în el însuși. Într-un fel, Urmuz, plătind un preț la care nici un scriitor nu se încumetase încă (prețul reducerii la starea de inexistență), materializează visul (sau coșmarul ?) flaubertian al operei care se menține în spațiu din resursele sale proprii, fără concursul nici unei alte valori. Surpriza este să constatăm că opera *se ține*, are autonomie, are uzină proprie, o ciudată vitalitate. Fiecare fragment o conține pe de-a întregul :

„A doua încăpere, care formează un interior turc, este decorată cu mult fast și conține tot ceea ce luxul oriental are mai rar și mai fantastic... Nenumărate covoare de preț, sute de arme vechi, încă pătate de sînge eroic, căptușesc colonadele sălii ; iar imensii ei pereți sînt, conform obiceiului oriental, sulemeniți în fiecare dimineață, alteori măsurați, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întîmplare.

De aici, prin o trapă făcută în dușumea, se ajunge din partea stîngă, în o subt-pămîntă ce formează sala de recepție, iar din partea dreaptă, cu ajutorul unui cărucior pus în mișcare cu manivela, se pătrunde într-un canal răcoros, al căruia unul din capete nu se știe unde se

Scanned with OKEN Scanner

termină, iar celălalt, la partea opusă, într-o încăpere scundă, cu pămînt pe jos și în mijlocul căreia se află bătut un țăruș, de care se află legată întreaga familie Stamate" *(Pîlnia și Stamate, roman în patru părți).*

Ce lipsește acestei pagini spre a împiedica extragerea unui portret interior al *romancierului-obsedat-de-lucrul său*, de lumea sa, de personajele sale ? Acea specifică încordare spre detaliu, superba mărginire, eroica asumare a imbecilității în urmărirea cîte unui amănunt din legăturile căruia scriitorul nu mai vrea să iasă, ritmul măsurat, metodic, abia izbutind să acopere nu știm ce lăcomie de concret, pornirea gîfîitoare menită să acapareze terenul, să-l epuizeze ; nimic esențial nu lipsește.

Aplicația de tip obtuz, sau (dimpotrivă) fervoarea de tip sublim, sau amestecul lor în actul creației suferă un proces interesant de schematizare (care le parodiază pe toate !) în pagina lui Urmuz. Tudor Arghezi (spirit înrudit cu al lui Urmuz) găsește imaginea crudă, memorabilă a autorului *„umblînd haplea după subiect"*. Parodia urmuziană chiar despre asta dă seamă, despre această goană înfricoșată a scriitorului epic pe urma unor fapte și întîmplări, în sine neimportante, stupide chiar, însumate unor legături arbirare, numite *subiect*. Și aici Urmuz are reprezentarea *limitelor* literaturii, a contradicțiilor ei absurde, pe care nu numai opera scriitorului de geniu le poate — eventual — întruchipa în tensiunea operei însăși, le poate integra și absolvi. Urmuz nu s-a hotărît la o astfel de soluție, viziunea *limitelor* l-a fascinat și l-a oprit pentru totdeauna în loc, într-o dureroasă crispare. Mărginirii fatale a creatorului i-a preferat luciditatea celui avizat.

Textele lui Urmuz sînt considerate *antiliteratură*, dar autorul lor este, dacă ne gîndim bine, un devotat al literaturii pe care o visa (ne putem imagina) mai puțin mediocră și capabilă să dea, în felul muzicii de el adorate, un sunet mai pur. Urmuz își iubește personajele de o puerilitate simpatică, îndărătnică și capricioasă uneori, demonică și răutăcioasă alteori și se poartă cu ele foarte tandru, cu infinită grijă, asigurîndu-le cît mai mult spațiu de afirmare (și ele se zoresc să-l ocupe !), iar substratul liric

Scanned with OKEN Scanner

al imposibilei situații în care le pune de obicei nu scapă unui spirit lipsit de prejudecăți.

Fuchsiada, opera sa oarecum de maturitate, este un veritabil poem care ocolește căile știute și face elogiul artei, al artistului absolut, al „sfintului" dematerializat, al ascetului sublim al muzicii. Numai că îl face fără emfază și fără tipicele trivalități ale genului sublim. Dar marea iubire incoruptibilă, tonurile extraordinar de delicate sînt o realitate, pe care sarcasmul urmuzian, bufoneria etc. abia o subliniază. Nici o îndoială, aceste rînduri reprezintă, dincolo de enormități și neapărat prin mijlocirea lor, o definiție a geniului artistic, cea mai suavă, cea mai puțin banală din cîte s-ar putea da :

„Fuchs nu a fot făcut chiar de mama sa... La început, cînd a luat ființă, nu a fost nici văzut, ci a fost numai auzit, căci Fuchs, cînd a luat naștere, a preferat să iasă prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavînd deloc ureche muzicală".

Artisticul este aici în așa măsură categoria tutelară, încît se traduce în noțiuni biologice, pe care le supune, nevoind să le facă nici o concesie. Abia se născuse și ce puteri discreționare pune în serviciul vocației sale !

„După aceea Fuchs se duse direct la Conservator... Aci luă formă de acord perfect, și după ce, din modestie de artist, stătu mai întîi trei ani ascuns în fundul unui pian, fără să îl știe nimeni, ieși la suprafață și în cîteva minute termină de studiat armonia și contrapunctul și absolvi cursul de piano..."

Compozițile de aparență haotică lasă de-ajuns să se întrevadă obsesiile, visele secrete și chiar proiectul unui posibil paradis, și-n jurul acestora *se organizează* (cuvîntul nu este inadecvat) lumea lui Urmuz. Scriitorul visează în ascuns la o supremație a spiritului, la inițiativele spiritului liber să-și impună punctul de vedere pînă și într-un domeniu de stricte determinări, în sfera fatalităților fiziologice. Eroul din *Fuchsiada* are, de pildă, un cuvînt de spus în ce privește, cel puțin, forma înzestrării sale sexuale, el n-ar accepta să fie dinainte conformat. E liber în definitiv într-un plan prin excelență refractar opțiunilor personale : „Mai tîrziu, la pubertate — zice-se — îi mai

Scanned with OKEN Scanner

crescu lui Fuchs și un fel de organe genitale cari erau numai o tînără și exuberantă frunză de viță, căci era din firea lui afară din cale de rușinos și *nu ar fi permis, în ruptul capului, decît cel mult o frunză sau o floare*"...

Visul secret al inocenței, al supremei spiritualizări guvernează lumea fizică, iar întîmplările în acest sens nu sînt arbitrare, din moment ce se supun cu strictețe voinței individuale a unui muzician ca Fuchs, liber să *muzicalizeze* nu numai în sfera obișnuită a profesiunii sale, dar pretutindeni în viața sa, pînă și în gesturile reflexe, în procesul, de pildă, al nutriției, strîns înrudit cu cel al sexualității și transfigurat puternic (ca și acesta) de norma pură a frumuseții :

„Această frunză îi mai servește și ca hrană cotidiană — se crede. Artistul o absoarbe în fiecare seară înainte de culcare, apoi intră liniștit în fundul umbrelei sale și, după ce se încuie bine cu chei muzicale, dus pe portative și legănat pe aripi de armonii angelice, acaparat de visuri auzite pînă a doua zi, cînd — rușinos, cum este — nu iese din umbrelă pînă nu i-a crescut altă frunză în loc."

Ca la origini, nutriția și vocația erotică au un singur obiect ; fragil, de o înduioșătoare suavitate. Visul muzical-angelic constituie veritabila utopie a lui Urmuz, în care se poate descifra cu ușurință repulsia abia sublimată față de aspectele brutale, față de materialitatea impură, de organic, și fiziologic — și într-un sens mai larg față de maturitatea maculată ; care este *infernul* urmuzian.

Valoarea fundamentală o reprezintă *rușinea*. Aceasta în toate planurile, inclusiv cel strict biografic. Lui Urmuz i-a fost rușine să fie scriitor. Mai tîrziu, în existența de toate zilele, socială, profesională etc., o îngrozitoare senzație de vinovăție la gîndul că se va afla că scrie, să se îndeletnicește cu asta, în ceasurile de singurătate. Cu mare dificultate dă ceva la tipar, numai cu un an înainte de a se sinucide, apoi regretă cumplit. Un studiu serios, îl văd intitulat : *Urmuz sau rușinea de a fi scriitor*.

„Dintre marile lui terori inexplicabile care l-au prigonit pînă în ziua morții — scrie Tudor Arghezi — cînd o

Scanned with OKEN Scanner

ultimă teroare i-a încovoiat un deget pe trăgaci de revolver, și i-a comandat : trage ! și el a tras și s-a isprăvit ; groaza de a nu se auzi „la Casație" că scrie, și că scrie și altceva decît considerente și sentințe, l-a urmărit cu o tenacitate extravagantă."

Dar și în alt sens, mai profund decît al pudorilor sociale ; rușinea de a îndrăzni, de a *mai* îndrăzni să scrie, să facă literatură, din venerație, dintr-un sentiment religios față de Artă, o artă care pentru el era în primul rînd muzica : pe care (spune Geo Bogza) o asculta „turmentat, cu fața ascunsă în mîini".

Dar pînă la urmă o rușine care nu trebuie neapărat explicată... Literatura „se face" (puținele sale texte, ce altceva sînt decît expresia deviată ironic a științei de a „face" literatură ?), iar Urmuz — cum să spun — nu putea accepta această condiție. Mai presupune o pasionalitate oarbă, o pornire decisă dinainte, somnambulică ; Urmuz le refuză. Așa cum Fuchs refuză normalitatea oarbă a erosului și cînd Venus goală i se oferă într-un gest de abandonare, el se simte cuprins de rușine și de teamă. Ca și Fuchs, utopicul, prea muzicalul Urmuz „era din firea lui afară din cale de rușinos și nu ar fi permis, în ruptul capului...". Atît de „rușinos" (în sensul biblic și metafizic), încît a sacrificat, poate, o mare vocație, o mare operă, acestui reflex al purității totale, preferînd anonimatul, situația de grefier, calitatea de fiu, de soț, de frate, de prieten discret, de Dem. Demetrescu-Buzău. Găsit mort într-un boschet la Șosea în spatele Bufetului : „cadavrul unui necunoscut", cum aprecia presa la 25 noiembrie 1923, în perfectă cunoștință de cauză.

Alt caz interesant la construcției de sine printr-un efort de recuperare, de sublimare, al unor *inițiale* slăbiciuni, dificultăți, căderi. Redactarea echivalează atunci cu un act de eliberare. Eliberare de obsesii lăuntrice, de o dramă obositoare a spiritului, de îndoieli amenințătoare, de tirania unor presimțiri. Rînduri ca acestea, ivite la un moment dat, ar putea părea enigmatice, de n-am ști că de fapt cartea în totalitatea ei nu spune, în forme oricît de deviate,

Scanned with OKEN Scanner

altceva : „Cartea aceasta e rodul și biruința unei mari îndoieli. Să fim bine înțeleși ! Îndoiala era în mine — și din mine. Aflat la un ceas, la o răspîntie de viață, în pragul celor treizeci de ani, acei treizeci de ani care și lui Isus i-au fost aducători ai îndoielii și care aveau să coincidă cu despicătura cea mai profundă și mai radicală din cîte au cunoscut vreodată lumile, și deopotrivă cu ceasul cel mai amar, mai căzut și mai trudit — și totuși plin de nădejdi — al istoriei țărilor românești, un scriitor tînăr nu putea rămîne decît în viforul tuturor îndoielilor. Îmi îngădui orgoliul de a mă număra printre acei gazetari a căror modestie crește pe măsura pasiunii închise în lucrul mîinilor și-al duhului lor" (M. R. Paraschivescu, *Drumuri și răspîntii).*

„Aici era drama : undeva, nu interesează unde, trebuia să mă hotărăsc. Îmi poruncea asta însăși tinerețea mea sfîrtecată de îndoieli și cu singurătățile ei biciuite și mi-o cerea în numele celei mai grave necesități de viață : a dăruirii, a misiei care trebuia împlinită."

Scriitorul are aici, și numai aici, căci altfel își refuză în chipul cel mai aspru pornirea de a se confesa, aerul că, în fine, ne va face să ascultăm o tulburătoare mărturisire. Are numai aerul ; interdicția devine și mai severă : „*Cartea aceasta este o carte despre mine*". Dincolo de o sumară indicație, care în loc să reveleze taina o potențează, autorul nu-și îngăduie să meargă. Dar și așa a spus destul : a numit calea de acces spre interior, interzicîndu-și totuși să o deslușească. Lăsînd intact, din decență, și poate din superstiție, misterul, a început să vorbească despre altceva. În aparență, transferîndu-și atenția asupra lumii externe, dăruindu-se, angajîndu-se în atitudini active, s-a anulat pe sine, neliniștea, drama, îndoielile, obsesiile sale. Sacrificiu înșelător : nucleul individualității n-a dispărut, ci, convertindu-se în notații de obiectivă rigoare, comunică paginii scrise o lumină interioară.

De-mitizarea actului creator și mitizarea sa excesivă, manifestări aparent contrarii, născute, dacă ne gîndim bine, dintr-o sursă comună, din aceeași blazare spirituală,

Scanned with OKEN Scanner

luînd doar aspecte diferite. Din neștiință și prea multă falsă știință. A discredita creatorul din obtuzitate francă sau dintr-o vicleană știință rezumativă a ceea ce „se știe", a „ceeace s-a întîmplat" și a fost greșit, a fost necon-venabil. A înjosi imaginea creatorului prin nepăsare sor-didă sau dintr-o la fel de sordidă egalizare a sa cu tot ce are aerul că-i seamănă, că este sau *poate fi* — cine știe ! — ce este el.

Același lucru. Despre cea dintîi — și mai bine cunos-cută — formă de discreditare, am vorbit și vom mai vorbi. Despre cealaltă, complementară, opusă la suprafață dar nu prea deosebită în motivarea sa adîncă, vorbește, fără tresăriri participative Mircea Eliade într-o pagină de lim-pezi constatări privind miturile cristalizate în jurul creației artistice și a răsunetului ei :

„Trebuie să precizăm că aceste mituri au reușit să se impună dincolo de cercul închis al inițiaților, mai ales da-torită complexului de inferioritate al publicului și existenței instanțelor artistice oficiale. Incomprehensiunea agresivă a publicului, a criticilor și a reprezentanților oficiali ai artei față de un Rimbaud sau de un Van Gogh, conse-cințele dezastruoase cărora le-a dat naștere, mai ales pentru colecționari și pentru muzee, indiferența față de curentele inovatoare, de la impresionism la cubism și su-prarealism, au constituit lecții dureroase atît pentru critici și public cît și pentru negustorii de tablouri, administra-torii de muzee și colecționari. Azi, singura lor spaimă e de a nu fi suficient de înaintați, de a nu ghici la timp geniul într-o operă la prima vedere ininteligibilă. Poate niciodată în istorie artistul n-a fost mai sigur ca azi că, cu cît se va arăta mai îndrăzneț, mai iconoclast, mai absurd, mai inac-cesibil, cu atît mai repede va fi recunoscut, lăudat, răs-fățat, idolatrizat (...) încît orice experiență artistică ce nu ține seama de acest nou conformism riscă să fie înăbu-șită sau să treacă neobservată.

Mitul artistului damnat, care a obsedat veacul al XIX-lea, este azi perimat. Mai ales în Statele-Unite, dar și în Eu-ropa occidentală, exagerarea și provocarea au încetat de mult de a-i dăuna artistului — i se cere mai degrabă *să se conformeze imaginii sale mitice...*" (s.n.).

Scanned with OKEN Scanner

Aparențe și adevăr fundamental, eul superficial și eul profund al Autorului. L-am ascultat pe Bacovia, prin intermediul unei benzi radiofonice realizate în anii săi cei mai tîrzii (cînd poetul părea o „dărăpănătură", vreo două decenii consecutive mirării multora că poetul „încă trăiește" !) și ceea ce m-a surprins (o surprindere repede consumată, întrucît noua senzație aparent neașteptată corespunde unei intuiții greu de formulat, trebuia îndrăzneală pentru aceasta !) a fost forța și vitalitatea ce emanau din rostirea sa (citea *Lacustră)* și nu numai din rostire, ci de undeva din adîncurile întregii sale structuri. Ce lucru surprinzător, un Bacovia plin de o mare forță ! Și totuși cît de *adevărat*, după ce ai îndrăznit, față de tine însuți, față de propriile prejudecăți să iei act de el ! Cartea lui Caraion despre Bacovia [1] vine să confirme această intuiție, și să o mărturisească apăsat, în disprețul oricăror clișee critice. „Vigoarea" lui Bacovia nu e mai puțin evidentă decît slăbiciunea și anemia, decît tremurul unei zguduitoare vulnerabilități : „Bacovia și-a specializat monotonia, repetițiile, refrenele, cheile și cifrurile ei în a deveni adevărate mijloace ale asedierii și incomodării cititorului, într-o așa de intensă proporție, că tocmai lirica în aparență cea mai fără arme și vigoare, cea mai blazată și stoarsă, cea mai anemică și destrămătoare, mai fadă și mai unicordă, *se transformă într-o tiranică aversă* (s.n.), înlăturînd, nimicind sau captînd orice obstacol, încorporîndu-și deopotrivă sensibilitățile celor ce o reprobează și ale timoraților, viziunea curioșilor și a reticenților, optica rafinaților și primitivilor, psihologia tonicilor intrigați sau adeziunea depresivilor, în sfîrșit cvasi-unanimitatea lectorilor care au venit în contact cu ea. Este o poezie de care, odată citită, nu te mai vindeci."

A fi scriitor : un document excepțional și o meditație în marginea acestei sintagme, o „demitizare" cu virtuți paradoxal mitizante, necesar mitizante, este *Viața ca o pradă ;* carte despre *originile creației*, una din rarele de

---

[1] Ion Caraion, *Sfîrșitul continuu*, Ed. Cartea Românească, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

acest fel în literatura noastră ; o literatură în care domină creaţia însăşi, în forme de o remarcabilă vivacitate spontană şi plastică, şi mai puţin explicarea ei, meditarea directă asupra experienţei creatoare, întreprinsă chiar de cei ce o traversează cu toată fiinţa, cu toată conştiinţa lor, chiar de cei dintîi chemaţi să o facă, pentru că au trăit ei înşişi — punînd totul în joc, punîndu-se în joc pe ei — „problema" asupra căreia meditează. *Anii de ucenicie* de Mihail Sadoveanu şi *Hronicul vîrstelor* de Lucian Blaga sînt totuşi mai mult memorialistică superior nostalgică decît eseu asupra formaţiei interioare. Trimiterile spre *Memoriile* lui E. Lovinescu, paginile de confesiune din *Amalgam* de Liviu Rebreanu şi în afară spre *Cuvintele* lui Sartre şi *Sărbătorirea continuă* a lui Hemingway ar fi, oarecum, mai indicate, fără a produce, nici ele, decît o imagine aproximativă despre factura cărţii. Cît despre Marin Preda însuşi, e vreme destulă de cînd dă ocol problemei şi de cînd, mai ales, execută incursiuni în interiorul ei soldate cu pradă bogată ! *Imposibila întoarcere* şi *Convorbirile* (cu Florin Mugur) îţi vin îndată în minte ; dar sînt şi altele, de o legătură mai puţin aparentă cu eseul „asupra sa însuşi" şi, totuşi, avînd cu el un aer comun, un aer de familie, vădind o impresionantă identitate de substraturi, o ciclică revenire de teme semnificativ obsedante. Cine este el ? Şi de unde vine el tocmai în lumea scrisului ? Şi ce s-a petrecut, cum s-au legat lucrurile, prin ce potriviri, misterioase, pentru aceasta ? Cine l-a ocrotit spre a fi ce este, cine i-a insuflat *încredere* şi cine i-a stat în cale, cu brutalitate, cu suspiciune sau numai cu o expresie zîmbitoare pe faţă, sugerînd inutilitatea sforţării, ridicolul marilor speranţe ?

Prezenţa Tatălui şi a Mamei, dar şi a Celorlalţi, a *Lumii ca lume* fascinează toată literatura lui Marin Preda, de la *Întîlnirea din Pămînturi* încoace, o fascinează într-un anumit fel, care vrea să explice, cum de s-a întîmplat ce s-a întîmplat, adică exact tema, de astă dată mărturisită de-a dreptul, a ultimei sale cărţi. Totul duce spre *operă* : totul este acumulare, memorie şi mai ales experienţă creatoare. Aşa este, desigur, dar articulaţiile, ele însele,

Scanned with OKEN Scanner

ale trecerii spre operă, ar fi putut lipsi, și lucrurile ar fi rămas în stare doar potențială, o virtualitate risipită, ca atîtea altele. De aceste articulații, care iată că n-au lipsit, asigurînd metomorfoza secretă și dîndu-i un caracter de necesitate, e vorba în *Viața ca o pradă*. Ia să vedem noi mai îndeaproape, pe îndelete, cu seninătate moromețiană, ce s-a întîmplat — se spune și aici, cum se spune și se exclamă, într-un fel absolut tipic, de atîtea ori în literatura lui Marin Preda, de cînd există ea.

Ei bine, iată ce s-a întîmplat. Cartea poate începe, lumina aceea, specifică numai originilor lumii și zilelor dintîi (ale conștiinței), pătrunde în ea : „Aventura conștiinței mele a început într-o zi de iarnă cînd o anumită întîmplare m-a făcut să înțeleg deodată că exist. Era multă lume în casă, ființe mari așezate în cerc pe scaune mici și care se uitau la mine, cu priviri de recunoaștere, de parcă îmi spuneau, cu ostilitate, te vedem, ești de-al nostru, dar ce faci ? (...) „Parcă m-am trezit dintr-un somn. M-am uitat la toți liniștit și am pus încet și cuminte pîinea din brațe pe masă. Nimeni nu m-a mai luat după aceea în seamă, au început să rupă din ea și să mănînce".

Este cartea unor inițieri, a unor treziri și regenerări, toate explică ivirea în lume a unui scriitor. Rapide sau încete inițieri în toate planurile vieții, de la cel erotic (admirabil capitol, degajînd un soi de aură, al întîlnirii cu „opticiana") la cel politic (rebeliunea legionară și existențial-ontologic), contactul cu limitele, revelația putinței de a muri oricînd (condamnarea neașteptată *la moarte* a prietenului de tinerețe). Dar mai presus de orice — și în legătură cu toate celelalte — inițierea în creație, începuturile — mirifice — ale vieții de *scriitor*, cu zeități bune, ocrotitoare și zeități rele, care-și dispută soarta viitorului romancier, cu oameni buni și oameni răi, care — nu se știe dece — îi stimulează *vocația* ori se înverșunează să-i pună piedici.

Instinctele de „acaparare" vădite în prima întîmplare importantă a copilăriei, semnalînd că, în luptă cu ele, a început aventura fără sfîrșit a conștiinței, impulsurile de care scriitorul cu ironie se îndoiește chiar din prima pa-

Scanned with OKEN Scanner

gină a *Vieții* ca o *pradă* că l-ar fi „*dus* departe", l-au dus, totuși ; l-au dus acolo unde se află, la punctul fecund de construcție a operei ; dar a trebuit, pentru aceasta, ca ele să fie sublimate, transferate în alt spațiu, din planul vieții terestre și al unui banal egoism acaparator, în planul creației active ; prada sa a fost „viața", pîndită atent, cu imensă aviditate, încercuită, strîns încolțită, încît să nu-i mai poată scăpa, oricît s-ar fi zbătut să o facă ; „apucată" din poziția cea mai nimerită ; istoria acestei strategii posesive, acaparatoare, devine istoria creației sale, pe care ne-o desfășoară acum, mai sistematic ca niciodată preocupat de ea, fascinat de aventura întoarcerii la origini autorul *Moromeților*.

„*N-aș putea*" ; n-ar putea spune cum s-au petrecut acestea toate, cum a devenit scriitor, cui „datorează" că a devenit, cînd punctul de pornire cel mai îndepărtat, de care își amintește, a fost, într-adevăr, atît de incert, atît de puțin promițător, atît de vag marcat de sigiliul unui destin intelectual : dat la școală la opt ani „cu scopul mărturisit de tatăl meu să învăț doar să mă iscălesc și pe urmă, asemeni fraților mei mai mari, să ar pămîntul și să cresc vite" ; n-ar putea spune. Dar dacă „ar putea", dacă lucrurile i-ar fi limpezit, cartea aceasta, obsedată de un mister, pe care vrea totuși să-l dezlege, ar fi rămas *nescrisă*.

Nu scriem niciodată despre ce știm bine că știm.

Dar animați de speranța că scriind, pe măsură ce frazele se așternpe hîrtie, se va ivi, deodată, un drum, așa cum este animat Marin Preda — și animația aceasta se simte ; este o „curiozitate" care se transmite într-o anumită vibrație a lecturii, amplificîndu-se pe măsură ce înaintează spre miezul ascuns, spre rațiunea secretă, atît de ademenitoare, a lucrurilor. Pasionantă aventură : să înaintezi printre semne înșelătoare ! să te izbești de limite „ironice" făcute parcă dinadins să te întoarcă din drum, și totuși să mergi ; și să constați stupefiat că, printre atîtea semne ostile înțelegerii, semne opace, ai totuși senzația că *înaintezi* ; că ești purtat fără voie, paradoxal de „ușor", spre o împlinire la fel de paradoxală ; ceva te

Scanned with OKEN Scanner

poartă înainte ; ceva l-a purtat înainte pe scriitorul însuși ; încă o dată, s-ar zice, fără voia sa și nu numai, cum ar fi fost de așteptat și cum de atîtea ori s-a întîmplat, fără voia altora.

Ce e mai prețios, dincolo de istoria conștientă a „formației" în *Viața ca o pradă*, este că te face să simți, ca într-un roman de o amploare liniștită și de un ritm puternic și egal, mîna destinului. Linia destinului își croiește drum pe dedesubtul întîmplărilor care par a o infirma cu destulă decizie sau a celor care se abat de la ea în cu totul altă direcție, se abat, să zicem, într-o direcție absurdă, care face, de pildă, să iei ochii primului învățător al viitorului Marin Preda și-l determină să creadă că acesta „învață bine".

Dar dacă lucrurile stau cu adevărat așa, dacă învățătorul nutrește o iluzie mai plină de realitate decît realitatea însăși ? Dacă învățătorul care nu vede, *vede*, de fapt, mai limpede decît toți, mai limpede decît Marin Preda de atunci, mai limpede decît cel de azi, convins și el că *nu e adevărat* că învăța bine și că ar fi dat nu știm ce indicații despre destinul său de intelectual ?

„Dar asta nu era adevărat. Numai eu știu ce-am putut trăi în anul următor, la ce tortură am fost supus și cum soarta mea s-a decis parcă ignorîndu-mă."

Spaima de a fi descoperit în culpă ; teroarea de a fi supus, într-o bună zi, veritabilului examen, menit să-l arunce pe „impostor" discreditului definitiv !

Aș zice că această „capacitate" de neliniște anticipa vocația, spunea ceva despre viitorul scriitor, ceva mai concludent decît presupusa sau decît reala sa pregătire de elev într-una din primele clase primare. Nu știu dacă scriitorul precizează acest lucru, dar așa înțeleg, așa *se înțelege* că stau lucrurile.

Numai viitorul mare scriitor putea da neînsemnatelor întîmplări o astfel de dimensiune, putea descoperi germenul *catastrofei* într-o situație atît de obișnuită, de toți trăită, dar trăită la nivelul ei „real" și comun. „Conștiința măsura proporțiile dezastrului care ar fi urmat, iar instinctele tremurau ; nu se știe ce-aș fi ajuns în viață dacă jocul întîmplării, al cărei erou eram, s-ar fi destrămat și eu

Scanned with OKEN Scanner

aș fi apărut în ochii învățătorului așa cum eram și nu cum, prin nu știu ce mister, credea el că sînt. Adică dintre cei mai buni." *Primul examen* ; cel menit să demaște neștiința „impostorului", punîndu-l într-o lumină crudă, cea a singurului adevăr — și ae care numai o minune (pentru că o minune este puternica intuiție a învățătorului în privința școlarului desculț, fără cărți și — vai, și fără știință) îl poate salva și, iată, îl salvează, netezindu-i calea și ocrotindu-l, așa cum va mai face de cîteva ori, în cîteva alte împrejurări decisive ale vieții scriitorului :

„Scotea cîte cinci sau șase la tablă și îi asculta. Jumătate din ei parcă învățaseră ceva, cealaltă jumătate însă parcă nici nu trecuse pe la școală și atunci învățătorul începea să-i bată la palmă cu o nuia de corn foarte ageră, de care tot unul dintre noi făcuse rost. Era atît de furios încît uneori îi bătea la palmă pe toți cei care erau scoși o dată, deși unii dintre ei protestau indignați că ar fi răspuns bine la întrebările puse. Așteptam tremurînd să-mi vină rîndul. *Nu știam nimic și ascultam înfiorat plînsetele care umpleau clasa*" (s.n.).

Acest plîns putea fi și al său ; încă mai dureros, încărcat de mai multă rușine, fiindcă vina era mai mare, el nu numai *nu știa nimic* dar încercase și izbutise, înșelînd și mințind, să-și ascundă adevărata față ; spre deosebire de ceilalți, era nu doar neștiutorul banal, dar și cumplitul impostor, înșelătorul, profitorul demn de dispreț al bunei credințe ! Dar nu chestiunea în sine, ci substratul teribil de care se încarcă, puterea neliniștii și a spaimei pe care o provoacă, sugerează „firea" (firea de scriitor...) a protagonistului *norocos* al întîmplării ; o întîmplare în sine banală, cu școlari și cu niște biete examene, cu o „nuia" usturătoare ca toate celelalte. Dar ce proporții poate să capete ! Proporțiile de nebănuit ale revelației ; ale unei deșteptări într-un spațiu fantastic, insuportabil la vedere și totodată (se înțelege de ce) *mirific* :

„Băieții suportau bine loviturile în clipele cînd le primeau, dar în bănci nu mai puteau, fluturau mîinile înroșite în aer, sau și le vîrau deznădăjduiți între genunchi. Plîngeau cu înverșunare și obidă nedefinită fiindcă nici

unul nu știa să urască, durerea lor era pură și în ea puteai ghici cel mult protestul împotriva ei, a durerii în sine, fiindcă durea, și nu a învățătorului și a școlii, cu cărțile și istoriile ei care trebuiau învățate cu sila.

Prima zi a trecut fără să fiu scos și eu la examen. A doua zi, văzînd cum stau lucrurile, *în loc să fug și îndărăt să nu mă mai uit* (s.n.), am venit totuși la școală, deși știam ce ar putea să mi se întîmple. Nu m-a scos nici în acea zi și nici în cele următoare. Și pentru ca această întîmplare să fie dusă pînă la capăt, în nefirescul ei, la sfîrșitul anului m-am pomenit printre premiați. Faptul uimi pe ai mei și tata nu mai zise nimic, cînd, în toamnă, îi spusei că vreau să urmez și pe-a patra. Dar tot nu-mi luă cărți. Încetul cu încetul însă se răspîndi întîi printre copii, apoi și printre vecini *ideea că eu aș ști atîta carte* (s.n.) încît era clar că după terminarea cursului primar trebuia să fi dat să urmez mai departe, la liceu sau la școala normală de învățători. Începui și eu să cred acest lucru, cu atît mai mult cu cît viața de țăran, în ciuda faptului că se petrecea într-un spațiu liber, mie mi se părea că se petrece într-un țarc. Dar eu nu vreau să povestesc aici „amintiri", ci doar lucruri pe care le contemplu și azi cu un sentiment de neliniște că s-ar fi putut totuși să nu aibă loc, și atunci nici lumina care le însoțește azi în amintire să nu fi existat..."

Imaginea *falsă* (că „ar ști atîta carte încît..."), acoperă și *ocrotește cu însăși falsitatea ei*, menită parcă să abată atenția de la ceva mult mai important și deocamdată de neprevăzut — adevărul despre vocația secretă a protagonistului întîmplării relatate : el nu-și merită situația de „premiant" în care se pomenește, dar merită, în schimb, *mai mult* ; merită un destin pe care situația *falsă* îl menajează și-l pregătește.

Momentul creator conține o esență comună cu a tuturor momentelor genetice, de ivire sau de regenerare, de început al vieții sau de revenire la viață. Această esență *unică* este resimțită în toate miturile genezei, în cele cosmogonice și deopotrivă în miturile „vindecării" și ale resurecției. O naștere și o resurecție este și ivirea unei creații artistice.

Scanned with OKEN Scanner

Sub titlul *Reiterarea cosmogoniei*, Mircea Eliade subliniază că mitul cosmogonic este modelul exemplar al tuturor creațiilor și că „recitarea" sa însoțește toate momentele de geneză și de regenerare, între altele momentul inspirației artistice. Cuvintele cosmogonice, oamenii „le rostesc în toate împrejurările în care ceva trebuie *făcut, creat*" (*Aspecte ale mitului* pg. 30). Iată cum le exprimă Haie Honyi, un polinezian din zilele noastre : „Cuvintele mulțumită cărora Io a modelat Universul — adică mulțumită cărora acesta a fost zămislit și adus să dea naștere unei lumi de lumină — aceleași cuvinte sînt folosite în ritul fecundării unei matrice sterile. Cuvintele mulțumită cărora Io a făcut să strălucească lumina prin beznă sînt folosite în riturile menite să înveselească un suflet amărît și abătut, neputința și senilitatea, să răspîndească lumina asupra lucrurilor și locurilor ascunse *să-i inspire pe cei care compun cînturi* (s.n.) dar și în înfrîngerile suferite în război, precum și în multe alte împrejurări care îl împing pe om la disperare."

Vechile mituri, care conțin tipare ale gîndirii și credințe umane de o valoare permanentă, revelează că există una și aceeași esență în împrejurările nașterii, ale însănătoșirii (trupești și morale) și în cele ale „inspirației" artistice. Revenirea la viață a unui suflet abătut, convertirea în victorie a înfrîngerii suferite în război sînt asimilate inspirației poetice. Aceasta din urmă este înțeleasă ca o regenerare, o terapeutică a sufletului.

Mircea Eliade : „Această capacitate a mitului de a fi aplicat pe diverse planuri de referință ni se pare deosebit de semnificativă. Omul societăților tradiționale simte unitatea fundamentală a tuturor speciilor de „opere" sau de „forme", fie ele de ordin biologic, psihologic sau istoric. Un război nenorocit poate fi asemuit cu o boală, cu o inimă abătută și întunecată, cu o femeie sterilă, *cu lipsa de inspirație la un poet* (s.n.), cu orice altă situație existențial critică în care omul este împins la disperare."

Astfel de situații critice sînt „nu numai neputința, boala și senilitatea, ci și lipsa de inspirație a poeților, incapacitatea lor de a crea sau de a recita cum se cuvine". Așadar

Scanned with OKEN Scanner

creația poetică este asemuită cu oricare altă creație importantă ; cît despre memoria cîntăreților, ea „constituie în sine o operă".

Prezența (sau absența) elanului creator se revendică în diverse planuri de referință (cel artistic între altele) de la aceeași origine, de la un arhetip al oricărei situații creatoare.

A fi *condamnat* la autobiografie : formula aceasta emanînd oarecare tristețe provocată de fatalitatea ratării, aparține lui Thibaudet. De ce s-a simțit Taine descurajat ca romancier, de ce și-a părăsit cartea ? „S-a descurajat pentru că prea se simțea sub influența lui Stendhal și pentru că un fel de probitate sfioasă, un fel de lipsă de imaginație constructivă îl condamna la autobiografie ; pe de altă parte, autobiografia îi rănea delicatețea bărbătească, aducînd cu o exhibiție, după cum îi rănea și conștiința de artist ce nu aprecia decît romanele pentru care «cordonul ombilical fusese tăiat» și în care figurile «trăiesc». Atunci își aruncă într-un sertar romanul neterminat și-și reluă lucrările de critic și de istoric."

Nimic de adăugat la nobila, frumoasa, înțeleapta explicație a lui Thibaudet, cel mult de „scăzut" cîte ceva din ea, de plidă accentul de ușoară compătimire și poate convingerea că renunțînd la roman, în favoarea criticii și a istoriei, Taine renunța învins și la proiectul de a se *confesa*, de a-și strecura într-un fel sau altul autobiografia ; de a cărei exhibare în forme prea lesne de recunoscut se simțea rușinat. În realitate, scrie romane bune numai cine se simte în largul său cînd le scrie și nu e repede plictisit de intimitatea cu sine, altfel greu suportabilă.

Cît despre chestiunea „autobiografiei", ea depășește romanul și poate fi la fel de bine pusă în legătură cu toate modurile de expresie, nu neapărat literare. Nu scriem pentru a ne povesti viața, oricît de interesantă și de zbuciumată, cum credem, cum mai ales ne place să credem că este.

Majoritatea marilor romane pe care le cunoaștem sînt compuse de autorii lor în prima parte a vieții, dacă nu

chiar în plină tinereţe încrezătoare şi gravă şi asta ne cam încurcă, iar excepţiile se datorează numai unei miraculoase puteri de regenerare. A scrie roman este un act de curaj, un act de încredere, de pasiune şi de speranţă şi asta cu atît mai mult cu cît, în chip aproape inevitabil „materia" în care înaintează romanul este una de uzură, de continuă „pierdere", de tragică împuţinare în planul strict terestru. Şi pentru a face faţă acestei materii în care e silit să lucreze, romancierului îi trebuie vitalitate şi entuziasm creator, în stare de a se menţine astfel, în tensiune, cu „creierul în stare de producţie" (cum zicea Balzac) pe spaţii mari.

Fără excepţie, totul într-un roman este revelaţia de sine, a scriitorului, desprindere de sensuri esenţiale impuse de intensitatea însăşi cu care trăieşte, dar trebuie numaidecît spus că revelaţie, aici şi oriunde, nu înseamnă în nici un fel transcriere a existentului, relatare a cunoscutului, cu surpriză, mirare, salt în necunoscut, într-o realitate de care, pînă în pragul creaţiei, pînă în clipa cînd scrie, romancierul nu are cunoştinţă. Altfel, de unde puterea de a scrie dacă nu din senzaţia permanentei descoperiri a adevărului, a unui adevăr care se naşte, putem spune, chiar în clipa aceea, chiar sub ochii săi ? Nu scriem pentru că posedăm „cunoaşterea", ci pentr a ajunge la ea ; şi poate că nici aşa nu e bine spus, ar trebui exclusă nuanţa de premeditare, de încordare, presupusă de existenţa unui scop atît de precis. Auto-dezvăluirea voită implică un coeficient de vanitate care falsifică şi otrăveşte adevărata cunoaştere. *Jurnalul către Stela* al lui Swift, *Corespondenţa* lui Flaubert, *Spovedania unui autor*, a lui Gogol, confesiunile repetate ale lui Tolstoi, jurnalul lui Kafka, memoriile lui Stendhal, caietele de însemnări ale lui Rebreanu sînt, desigur, documente de excepţional interes, dar mai mult adevăr, chiar mai multă „autobiografie" e în romanele lor, pentru cine ştie să le citească. Dar şi în interiorul „operei" se poate stabili o relativă scară a revelaţiilor interioare, care nu e cea aşteptată.

Conştiinţa autobiografică limitează libertatea destăinuirii, încît un roman mai pronunţat confesiv precum *Învierea* divulgă mai puţin pe Tolstoi decît *Război şi pace*,

Scanned with OKEN Scanner

în care libertatea inspirației e maximă, energia invenției nelimitată, senzația că „totul este permis" — profund stimulatoare, capabilă de a înlătura ultimele reticențe, cele mai ascunse „bariere" interioare.

Făcînd un pas prudent mai departe, se poate spune că atari distincții devin plauzibile chiar și în interiorul însuși al marelui roman : sentimentul că în prințul Bolkonski sau în Bezuhov există mult din el însuși, trebuie să-l fi făcut pe Tolstoi mai precaut, decît ne închipuim, în ordinea autodezvăluirii ; dar aceste precauții căzînd de la sine (și este de înțeles de ce) în cazul Natașei Rostova, al diverselor baluri și scene de vînătoare, al atîtor primăveri și agonii, ele reprezintă o treaptă și mai adîncă a *confesiunii* și lasă scriitorului toată libertatea mărturisirii, toată libertatea de contemplare a *prezenței* în lume.

Trăim într-o lume din ce în ce mai indispusă la ideea „misterului" creativității și mai dispusă, în același timp, să exalte valoarea strict pozitivă și utilitară și odată cu ea plictisita explicare strict deterministă a valorilor artei. Unei asemenea ambianțe reci i se opune rar cîte un gest de vigoarea celui conturat de Ion Caraion în cartea despre Bacovia : un elogiu al creativității : Un elogiu care-și depășește obiectul și care te face, foarte serios, să mai gîndești o dată și încă o dată asupra unor lucruri aparent știute, sau puse deobicei între paranteze, ca și cum n-ar merita să te oprești asupra lor (inspirația, relația dintre genialitate sau talent și boală dintre biografia artistului și operă etc.), corespunzătoare unei faze așa zicînd „romantice", cert depășite, în meditarea fenomenului artistic. De mare interes este ideea lui Ion Caraion (dacă „ideie" se mai poate numi substanța densă care circulă prin frazele sale) că între vitalitatea creatoare a unui artist și vitalitatea sa psiho-somatică nu trebuie în nici un caz să stabilim un raport de echivalență, de tipul celui care i-a făcut pe majoritatea comentatorilor (cam pe toți, dacă ne gîndim bine) să deplîngă „planul declinant", sub aspectul valorii, decăderea și chiar penibila degradare a geniului bacovian, sub impresia superficială a relatărilor (și ele contes-

Scanned with OKEN Scanner

tabile...) privind existența fizică deloc înfloritoare a poetului. Lăsînd deoparte împrejurarea că și amintitele relatări trebuie supuse examenului critic, mai importantă e disocierea ferm întreprinsă de Ion Caraion, de natură să stîrnească invidie chiar și a celor mai intransigenți partizani ai autonomiei valorilor estetice, începînd cu autonomia de tip, să zicem așa, genetic și funcțional, față de starea fizică și de constituția nervoasă a producătorului lor. Expuse însă în acest fel, lucrurile capătă o întorsătură prea teoretică, trebuie surprinse, pe viu extraordinarele pagini dedicate problemei de I. Caraion, pagini pătimașe, înverșunate, pentru că obiectul lor este, el însuși, fundamental, poate cea dintîi temă de reflecție existențială a unui veritabil artist vrînd să știe cu orice preț *cum stau lucrurile*. Cum „stau" nu numai în cazul lui Bacovia, fiindcă nu numai despre el e vorba. Meritul de căpetenie al cărții lui Caraion decurge, în primul rînd, din pasionanta ei *generalitate*, din valoarea corpului de reflecții pe care se întemeiază, din natura încăpătoare, extensibilă, a observațiilor formulate, la scara destinului creator *în genere*. O carte de acest fel nu se judecă numai din punctul de vedere a ceea ce avansează cu privire la autorul studiat, e ceea ce reprezintă numai primul strat al investigației ce o întreprinde, ea se judecă, mai cu seamă, la nivelul unei reflecții globale, al unor sugestiii de generalitate, care ating fondul de esențială implicare de *universalitate*, al actului creator. În privința aceasta, cartea lui Caraion este o sursă de observații și reflecții, fiecare din ele meritînd o desfășurare aparte. Ne-am oprit la una singură, e drept că ea constituie un veritabil pilon al cărții, obiect de reveniri, obsesii și insistențe cu totul în spiritul cel mai fecund caracteristic lui I. Caraion. Scrisese Octav Șuluțiu, fără să bănuiască urmările, în *Jurnalul* său, la 3 august 1936, Bușteni :

„E aici și G. Bacovia, dureros spectacol al unui suflet naufragiat, locuind în neștire într-un trup dărăpănat. Unul din marii noștri poeți, într-o stare de zîmbitoare și inconștientă prostrație fizică, de abulie... E îngrozitor..."

Scanned with OKEN Scanner

Peste treisprezece zile, O. Șuluțiu nu găsea nimic mai bun de făcut, ignorînd cu seninătate că peste patruzeci de ani rîndurile sale vor atrage privirea (și ce privire...) lui I. Caraion, decît să-și completeze observația, perfect banală dealtfel, dar iată că exegetul de astăzi nu se mulțumește să ridice din umeri : așadar :

„G. Bacovia bea, bea... E decrepit în ultimul hal. Și totuși bea, bea... În fiecare zi trebuie să fie scene oribile la ei în casă. Ea îl împiedică pe el să bea și el nu se lasă."

Ai zice că trebuie să fim recunoscători destinului perfid că a inspirat cuiva aceste compătimitor-obtuze rînduri, pentru că în absența, „provocării" ne-ar lipsi replica. Pentru tulburătoarea încredere pe care o revelează în forța autonomă a creativității, replica aceasta ar fi vrednică de orice estetică scrisă dinlăuntrul artei și nu, cum se obișnuiește, cu vagă detașare, din afara ei. Nu numai despre Bacovia e vorba în ea, și e bine să simțim asta ori de cîte ori ne încearcă ispita de a trata într-un spirit de ușurință și platitudine *problema artistului* :

„Nu l-am cunoscut pe Bacovia. Poate că *arăta* atunci așa, sau poate că doar *părea așa*. Ori nici n-o fi arătat așa și nici n-o fi părut cum ne este înfățișat (...) Dar nu asupra tipului acesta de exagerare, nu asupra acestei lecturi vag retorice a relatării se cade stăruit. Sînt cîteva lucruri, alte cîteva lucruri esențiale care îi scapă lui Șuluțiu. Anume că nu se știe, mai niciodată nu se știe precis, absolut precis, de către un ochi dinafară, sau de către un auz (iar de multe ori noi, modernii, confundăm ce vedem cu ce auzim sau cu parte din ceea ce auzim) cînd anume sufletul aproapelui nostru este într-adevăr naufragiat, cînd cineva este definitiv distrus sufletește. Aceasta n-o știe nici el (...) Ceea ce mai omite, în aceeași ordine de idei, Șuluțiu este să adauge că motricitatea creației unui artist dispune, pe lîngă resursele obișnuite, de niște canale de alimentare cu o viață a lor, proprie și în același timp misterioasă. Peste o sămînță, care nu dă decît plantă, care este mărginită la regnul ei inferioar regnului uman, să încolțească și să dea rod după ce a stat 6 000 de ani închisă

într-un sarcofag (...) și vom admite că nu poate omul, iar nu orice om, ci un creator care cunoaște altă complexitate, să-și continuie viața la un mod special, sau oarecare al său și al lumii lui de fantasme, pentru că de la o vreme, iar nu de 6000 de ani și într-un fel (însă cine știe declară fără oscilații de cînd ? și în ce fel ? și pentru cît timp ? și cu ce arme împotriva cărora să nu existe pentru nimic în lume armă ?) durerea l-a închis între carapacele sale, iar nu într-un sarcofag cetluit, și pentru că toarnă în el zgomot, neant, noapte ? (...) Pentru aceea și este frumoasă viața, că își cheltuie misterios misterele și se pricepe fără pereche să și le refacă (...) Cert este că, oricît de bolnav, un creator poate continua să creeze chiar dacă viața, sănătatea, fiziologia lui sînt niște coșmare...."

Însușirea pe care vechile estetici o numeau „unitatea" operei de artă, noi o percepem, nu fundamental altfel, dar cu un plus necesar de reprezentare concretă, ca pe o convergență structurală a tuturor straturilor ei, ca pe un du-te vino continuu între explicitul și implicitul ei, între etajele ei „superioare" și cele „inferioare", între „ideile" clar determinate și planul senzorial indeterminat, obscur sau larvar. Tot ce *se petrece* într-o operă, *pretutindeni* în ea se petrece, în mare ca și în mic, în centru ca și la periferie, în cea mai îndepărtată și mai puțin „nobilă" dintre periferiile ei. Radiografia zonelor de comandă nu spune altceva decît aceea a țesuturilor de aparență amorfă, fără cuvînt hotărîtor în modul de funcționare al operei.

În romanul pe care Marin Preda l-a dedicat *delirului* politic, expansiunea forțelor primar iraționale poate fi bine percepută și în straturile „nepolitizate" ale cărții, în scene de aparență întîmplătoare, în anumite reacții de tip agresiv-gregar înregistrate la nivelul de pură elementaritate al vieții. În afara zonelor politice, strict circumscrise, *vizibil* contaminate de efectele bolii, privirea ne este atrasă de altceva, de proliferarea spiritului primar (pe care se întemeiază pînă la urmă delirul totalitar) în straturile necontrolate ale psihismului colectiv și poate chiar, ceea ce pare încă mai tulburător, ale naturii umane însăși. Mici

Scanned with OKEN Scanner

întîmplări — așa-zicînd în firea vieții — și cine știe, poate chiar în firea vieții par să corespundă cu întîmplările „mari" și să le explice. Ce altceva reprezintă „delirul" decît potențarea maximă a unei obscure reacții gregare, triviale în originea ei, dar dispusă pe măsură ce vrea să-și uite originea, să ia ca aliat aparențele nobile, gravitatea morală ? În dezlănțuirea „celor două muieri" și a fiilor lor întrezărim manifestarea nemărturisită a instinctului de vulgară agresvitate, de ură întunecată și revanșă a lașității care se află la temelia demagogicei „mișcări". La prima vedere e vorba de niște simple scene de fundal, dar reacțiile înregistrate aici sînt mai puțin anodine decît se arată în tot firescul lor. Meditația politică explicită își asociază astfel reprezentări „senzoriale" din sfera psihologiei comune. Discretele *trimiteri* la un fond obscur al naturii umane însăși și la amenințarea surdă pe care o reprezintă acest fond cîtă vreme nu e privit în față, supus analizei necomplezente, dau romanului un plan de adîncime, iar meditației de ordin moral a scriitorului o dimensiune de convergență unificatoare. Dacă lucrurile n-ar sta așa, dacă n-ar exista aceste trimiteri săgetătoare la o anumită psihologie gregară exploatată de mișcările extremiste și totalitare, am asistat doar la o tentativă polemică de valoare limitată, la o discreditare a adversarului întreprinsă cu mijloace de luptă *medii*. Dimpotrivă, pentru că are o structură unitară, romanul lui Marin Preda, oferă termenii unei reflecții care nu refuză contactul cu termenii, să zicem așa, eterni — și general-umani ai problemei, cu latențele primejdioase ascunse în omul însuși, sau în tendințele de lașitate agresivă pe care le generează adesea „gruparea" de oameni. Romanul conține astfel o *problematizare* (nelipsită de accente severe, de îngrijorare și neliniște) a rădăcinilor mentalității gregar-fasciste, care nu se limitează la planul politic. Amenințarea la adresa individualității umane, a statutului liber al ființei omului în lume, este detectată în formele ei incipiente, aparent neînsemnate. Citită la oricare dintre nivelele sale constitutive, opera este *aceeași*.

Scanned with OKEN Scanner

Există „semne" de atestare a destinului literar ; recunoaștem adesea în ele prezența omului care *va scrie*, chiar dacă n-a scris încă nimic. Un astfel de destin se lasă „anticipat" în *Delirul*. Al lui Parizianu este spre deosebire de tatăl său, unchiul Moromete, vărul Nicolae și mai ales spre deosebire de tripleta Nilă-Achim-Paraschiv, un personaj extensibil, un suflet elastic și încăpător, în stare să primească totul, să asimileze experiențele cele mai noi și mai neașteptate, fără a intra în criză. El dispune de o rapidă capacitate de adaptare, poate să joace cu o stare de spirit perfect senină toate rolurile ce-i ies în cale. Este aproape de necrezut (dar prozatorul tocmai pe asta mizează, în cazul lui) cantitatea de șocuri la care rezistă, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat. Evitarea crizelor majore se explică la el prin repeziciunea cu care traversează, înțelegînd, s-ar zice, dintr-o privire, situațiile noi, chiar pe cele mai violente în substanță. El trăiește intens, moare și învie de foarte multe ori. Adoarme și se trezește după fiecare șoc, consumînd instantaneu dificultățile legate de fazele de acomodare.

Natura secretă, încă nerevelată în primul volum al romanului, *vocația* acestui personaj este eminamente una artistică. El este *omul care va scrie*, care se va dedica obsedat artei sale. Pentru întîia oară în cariera sa, Marin Preda consimte să ridice puțin vălul care acoperea „secretul" propriei profesiuni, o profesiune-vocație. Ștefan nu se consumă *total* în experiențele încercate, o parte esențială rămîne netrăită, dar infailibil bănuită și intuită : din ea va consuma și va cheltui de astă dată fără precupețire — arta sa, natura sa pur artistică, opera sa. Ștefan descinde în marea capitală, este primit pretutindeni, inclusiv în saloane și case de elită și face față, se poate spune, ca *în vis*, cu o ușurință, cu o senzație de inconsistență senină proprie luminoaselor reverii. Absolut firesc, dar ne despart abia cîteva săptămîni de ziua cînd putea fi încă văzut la Siliștea-Gumești, personaj neînsemnat, prost îmbrăcat, umblînd desculț :

„Nu prea le venea însă la nimeni să creadă că un băiat așa ca el urma liceul din Pălămida (...) Nu era vă-

zut citind și nici nu uimise pe cineva cu inteligența lui, care în școală trebuie să crească negreșit, și nici prin cunoștințele lui care ar fi trebuit de asemeni să-i rămînă în cap în urma învățăturii."

Romanul conține personaje „ușoare" și personaje „grele", corespunzătoare unor zone *plutitoare* și unor zone *stabile*. Exponentul celor dintîi este Ștefan, al celorlalte — verii săi din prima căsătorie ai lui Ilie Moromete. Ștefan este un exemplar uman în continuă tranziție, deplasîndu-se ușor și rapid între medii de viață și între stări sufletești extreme ; în opoziție cu el, Nilă-Achim-Paraschiv, bucureșteni mai vechi, se deplasează încet, revelînd la orice situație nouă o îndărătnicie teribilă, impresionantă și (nu mai puțin) exasperantă. Ei sînt toți din specia „greilor" și din perspectiva lor vărul Ștefan pare fără pondere proprie ; *privit de ei* pare a se învîrti fără rost — și fără spor — în această lume, eminamente activă, responsabilă. Vărul Ștefan este *Scriitorul* ; înainte de a fi scris „literatură". Și este scriitorul chiar dacă n-ar scrie niciodată nimic. Încremenirii celor trei, Ștefan le oferă replica unor mișcări prea ușoare, sigur dezordonate, total imprudente și fără viitor previzibil.

Echilibrul romanului este rezultatul unui raport mereu pus în discuție și mereu restabilit între aceste două compartimente. Asigurat la un pol al său, să-i zicem *polul nord*, de elementul stabil-îndărătnic reprezentat de tripleta amintită, el își poate îngădui la celălalt pol, *polul sud*, o mare libertate de acțiune.

Dacă cei trei reprezintă simțul realist intratabil, spiritul de conservare și rezistența față de iluzie și noutate, personajul „sudic" (Ștefan) reprezintă imaginația, riscul, curiozitatea la nou, aventura, gratuitatea. În definitiv sînt cele două poluri reprezentative ale vocației scriitorului însuși. Realismul fundamental și reveria fundamentală. Natura calculată și gratuitatea. Partea „sigură" a vocației lui Marin Preda, în care excelează fără efort, și partea „nesigură", în care doza de risc, dar și satisfacția noutății sînt mai mari. I se recunoaște lui Marin Preda succesul într-o direcție, iar în cealaltă, de la o carte la alta, i se discută

Scanned with OKEN Scanner

aptitudinile. *Autentice* pentru vocația sa sînt însă în egală măsură amîndouă aceste direcții — în prima excelează cu ochii închiși, în a doua riscă, se lasă ademenit, excitat. In prima nu are emoții ; în a doua, da. Echilibrul prozei sale este rezultatul acestei relații de „neasemănare". Prima direcție *exprimă* identitatea sa, a doua *continuă* să și-o caute.

„Cei trei" știu dinainte ce au de făcut, existența lor este repetitivă și automatică, desfășurîndu-se în virtutea unor norme constituite. Ștefan nu știe nimic dinainte, el se inventează pe măsură ce trăiește, fiecare clipă îi relevează o față a sa necunoscută. El acționează ușor, în virtutea unei inspirații, și se miră el însuși de ce face și spune. Se aruncă neavertizat în brațele necunoscutului, condus doar de secreta convingere că acestea îl vor ține la suprafață. O stranie intuiție, deocamdată nedezmințită, îi șoptește că nimic prea rău nu i se poate întîmpla. Norocul, deocamdată, îl ocrotește, îl scoate nevătămat din situațiile cele mai critice. Abia întors din expediția întreprinsă pe front, în linia întîi, a încleștărlor sîngeroase, și e din nou teafăr, senin, fericit. Care e secretul acestei nevătămări ?

Ceva din „ușurința" personajului principal trece asupra autorului și definește punctul său de vedere. Complexitatea și dificultatea problemelor ar fi cerut, în aparență, un ton grav, auster, care ar fi dat romanului un aspect greoi, solemn, rebarbativ. Dar tocmai faptul că acest ton nu apare, ci, dimpotrivă, există în roman o tonalitate senină, conferă textului prospețime, o senzație de dificultate copilărește depășită. In mijlocul catastrofelor, Ștefan trăiește senin și fericit. Particularitatea pur artistică a cărții, tocmai aici se relevă, în această „respirație ușoară" cu care se traversează nenorocirile. Un tip de anulare a conținutului prin formă, caracteristic adevăratei arte, se face simțit în roman. Fericirea în plină nenorocire, această tonalitate este de un efect extraordinar. De aici adevărata gravitate, condiția tragică a cărții. Din această inaderență,

Scanned with OKEN Scanner

din senzația de plutire, dezordine și imponderabilitate. Ceva de petrecere ușoară în plin cataclism.

Evenimentele *vin ele* spre oameni, aceștia nu caută și nu doresc să i se întîmple ceva nou. Printre acești oameni, Ștefan are o particularitătate, el este avid de evenimente, curios și amuzant să fie luat prin surprindere și simte un fel de voluptate ascunsă cînd este constrîns de ele să se descurce. Romanul își datorează originalitatea poate în primul rînd acestei nepotriviri stranii între personajul central și toți ceilalți. Tînărul ziarist iese în întîmpinarea situațiilor care *vin spre el*, cu o conștiință curată, senină, de aceea s-ar putea spune că aceste situații, aproape fără excepție, îl favorizează, întorc spre el un chip foarte ademenitor. Surprizele plăcute se țin lanț și suita acestor surprize, pe fondul general catastrofic al epocii în care au loc, constituie un plan paradisiac, un fel de plan aerian al romanului, cu totul distinct, ciudat de distinct, de planul terestru, violent dramatic, adesea sîngeros. Cînd totul în jur se prăbușește, eroului îi e bine, îi merge de minune. Pentru că în el trăiește presimțirea fericită a *scrisului*. Natura adevărată a personajului principal, care reprezintă nici vorbă pe scriitor, se revelează în puterea ciudată pe care o au la el *cuvintele*, forma lor strălucind obsedant fără legătură cu ce vor să spună ; și în puterea pe care le-o atribuie. Cîte o formulă îl fascinează simțind nevoia s-o repete la infinit („— Pe ce te bazezi ? zise atunci Ștefan pe neașteptate") pînă înnebunește interlocutorul și acesta, să zicem tatăl său, chiar face această impresie, începînd să inventeze, să mintă, într-un cuvînt pare c-o ia razna... Iată puterea cuvintelor ! Apoi Ștefan acționînd ca un obsedat, fuge să vadă ce urmări au avut asupra lui Moromete cuvintele insultătoare la adresa lui, rostite în lipsă de Parizianu, ca și cînd cuvintele, oricît de mincinoase, ar dispune de o misterioasă telepatie, putînd să-și transmită energia magică, de o transformare a obiectului de la mare distanță.

„Dar mai era ceva : ori de cîte ori îl vorbea el de rău pe Moromete, Ștefan mai stătea ce mai stătea și pleca

Scanned with OKEN Scanner

de-acasă, se ducea pe la unchiu-său, pe la Moromete adică, lucru care îl scotea pe Parizianu din sărite. Ce era în capul lui Ștefan ? Intra în curtea unchiului cu acea veselie a lui înțepenită pe față într-un rînjet *și ai fi zis că se aștepta să-l vadă pe Moromete schimbat în urma atîtor vorbe bune auzite cu cîteva minute mai înainte de la taică-său* (s.n.) și voia să-i contemple curios această nouă înfățișare... «— Ce te rînjești, mă Ștefane ?» îi spunea atunci Moromete, cînd îl vedea și din glasul lui rece al lui Parizianu înțelegea, desigur, că unchiul era același, nu știa că tatăl său îl înjură... Ștefan părea să înțeleagă bine acest lucru, dar parcă de fiecare dată uita, și iar se ducea..."

Această încredere în valoarea magică a cuvintelor este a tuturor personajelor privite cu afecțiune — și desigur, în primul rînd, a romancierului însuși. Prin ea se introduce în modul cel mai direct ceea ce Marin Preda numea *tema povestitorului*. O realitate nu capătă pondere pentru personajele lui Marin Preda decît dacă a fost exprimată în cuvinte, rostite și contemplate apoi în ele însele, ca pentru a vedea cum acestea încep să existe autonom, determinînd faptele *să existe*. Un cult, o fascinație a cuvintelor și a puterii lor enigmatice ce se afirmă aici peste tot. Forțele malefice dimpotrivă (de ex. adepții „mișcării") se simt în elementul lor într-un climat de atrofiere a cuvintelor, și lipsa lor de competență în arta de a vorbi este semnificativă.

Opera este „compusul" unei substanțe care circulă la toate nivelele ei. Determinarea calitativă a acestei substanțe este finalitatea actului critic. În căutarea unei substanțe „bacoviene", pornește I. Caraion în *Sfîrșitul continuu*. „Lichidul" fundamental ar părea să fie aici alcoolul, dar unei asemenea presupuneri i se opune vehement analiza obiectivă a elementelor (și deopotrivă, sau mai mult încă, pornirea „subiectivă" a lui I. Caraion). Asemenea ipoteză e respinsă cu versurile desfășurate în față și deopotrivă cu un *dezgust*, el însuși semnificativ : „De aceea cîntecele de pahar ale poetului nici n-au vreo spontaneitate (...) este unica oară în toată poezia lui cînd o cheie rămîne simplu fier mort, cod fără semnificație (...) mesaj

care nu conectează la nici o participare". Energia refuzului arată în ce măsură. I. Caraion este în genere refractar soluțiilor banale, la îndemînă, și cît de vie este la el încordarea spre un adevăr totdeauna mai profund decît lasă să se presupună observarea plat-realistă, născută din criteriile unui biografism comun și amorf. Căutarea veritabilei substanțe bacoviene, avînd valoare de „cheie" explicativă pentru toată poezia se desfășoară pe mai mute planuri, la mai multe niveluri ale operei, înainte de a cantona într-un răspuns satisfăcător. Și trebuie să recunoaștem că, odată găsit, lui Caraion nu-i lipsesc cuvintele — venite în asalt — spre a-l exprima :

„Dacă însă ai putea înlocui visul (recte alcoolul) cu un termen cumulator de sensuri în a cărui plasmă identică să intre umedul, solitudinea, plînsul, nebunia, neantul, atunci veriga aceasta lipsă ar completa ireproșabil un lanț al desăvîrșitei scufundări în Styx." Pe cînd „cîntecul său de pahar nu chiuie, nu dănțuie, nu arde, este simulat, intermitent și inexpansiv".

Firește, nu există „interpretare" globală, cheie „universală" care să nu sacrifice, oricum, ceva, mai puțin sau mai mult, din materialitatea bogată, plină de contradicții, a operei investigate — și chiar existența acestor contradicții este de natură să umbrească o parte din valabilitatea soluției. Este prețul pe care, credem noi, inevitabil trebuie să-l plătească orice demers interpretativ, fie și cel mai profund. Frînturile bacoviene citate de I. Caraion în sprijinul tezei sale, riscă, uneori (și e inerent să existe acest risc) să rămînă în afara razei de acțiune a tezei avansate. „Încearcă vinul/ Din podgorii/ Ca să revie lumea..." sună mai autentic decît lasă să se înțeleagă caracterizarea generală a producțiilor de acest tip, sub semnul simulării, al amatorismului și confecției.

Discuția, riscînd să devină prea aprinsă or dimpotrivă să lunece în banalitate anecdotică, asupra „alcoolismului" poetului, Caraion o întoarce cu decizie în altă direcție, mult mai fertilă, articulînd din termenii ei o puternică *metaforă* a operei însăși. Ea se mută într-un plan de infinită sugestivitate, motivînd și o abordare frontală a *substanței* bacoviene.

Scanned with OKEN Scanner

„Totul se petrece fără căldură, alcoolul bacovian nu încălzește ; așa încît ni se dă asigurarea că s-ar fi constituit zălog ispitei «vărului său Ioniță Goian» pentru vinul bătrîn și bun, totuși el, poetul... pune apă în vin (...) alcoolul nu exercită asupra lui nici o influență termică, vinul acesta e gheață nu vin." Și – concluziv – cu tipică, neînduplecată, în sfîrșit caraionescă energie, închizînd discuția și respingînd orice apel concesiv : „Bacovia n-a băut niciodată alcool, ci moarte și frig, umezeală și întuneric, brutalitate și frică, tremurare și plîns, surzenie și singurătăți." Într-o viziune esențializată, lăuntric-radicală a universului bacovian, își află locul studiul unor elemente și „figuri" de o neînchipuită sugestivitate, poate tocmai pentru că nu sînt închipuite, ci par și sînt smulse nemijlocit printr-o dureroasă încordare, din materialitatea crudă a operei, din potențialitatea ei strict reală și palpabil „realistă". Între aceste figuri, forme, „chei" metaforice, ar fi de amintit *tremurul, frisonul, spasmul.*

„Însă o dată întors în grotă, grota a devenit labirint, începe rătăcirea „printre sălile tăcute". Și începe frica. Adînc, re-debutează labilitatea. Tremură. În marsupiile nopții tîrzii, bănuitor, înfricoșat, pe vreme de ploaie și beție (modul de a pune apă în vin al lui Bacovia) el se abandonează frisoanelor, iar spasmele dispun de toată ființa sa care bîțîie : *Tremur, tremur, tremur.* Ca și gradele planului înclinat în lirica lui Bacovia, formele tremurului și ale vibrației sînt arhiabundente. Doar incidental mai poți să dai de vreo piesă bacoviană din care să lipsească verbe ca : a tresări, a vibra, a tremura, a tresălta, a palpita, a zgudui, a dudui, a vui, a foșni (...) Dacă în loc de o ființă umană, am presupune unui obiect sau celui mai solid edificiu pe care l-a creat pe pămînt forța gîndirii atîtea infime cutremure, agitații, contracții și destinderi, încordări, măcinișuri, bombardamente continue și tracasări aiuritoare, apoi obiectul sau edificiul acela s-ar avaria și distruge. E de înțeles ce se întîmplă, atunci, cu omul" ; conspectul acestor verbe (și *verbele* în general constituie în viziunea lui Caraion „betonul armat" al operei bacoviene) pune în evidență o ideie centrală a studiului, dovedită

Scanned with OKEN Scanner

cu o remarcabilă mobilizare de mijloace : „anume că poezia aceasta ingenios elaborată exercită asupra cititorului o agresiune incomparabilă cu a vreunui alt poet". Bacovia este *acelaşi* pe întreg parcursul scrierilor sale, numai prejudecata, graba şi nepriceperea îl distribuie pe etape, unele productive, altele nule. A vorbi despre un Bacovia tînăr şi un altul bătrîn, ruinat nu numai sub aspect biologic, este curată prostie pentru Ion Caraion. Analizînd poeziile de la douăzeci de ani şi poate mai de dinainte încă, descoperim uşor tot restul ; marii poeţii îşi trăiesc *viitorul*, de acea sînt mari.

„Mai bine decît biografii săi, mai bine decît interpreţii săi, mai bine decît medicii (care aveau să se pronunţe abia ulterior) şi chiar mai bine decît amiaza timpului, decît ceasul tîrziu al aducerilor la cunoştinţă, *s-a cunoscut şi s-a presimţit poetul (s.n.)*. El îşi intuise evoluţia. Ştia ce se va întîmpla. Îşi deslușise viitorul, încă de adolescent. Ceea ce şi-a destănuit mai apoi, sie şi lumii, îşi spusese în şoaptă, confident al lui însuşi, la 17 ani. *Era el* la uşa îngheţată a celor ce înţeleg după... Pentru că pe cît de negăsibil, obiectul „căutării" lui era găsit, era el, dar nu-şi trebuia şi nu trebuia."

Admirînd puterea interpretului de a-şi impune viziunea prin discreditarea opiniilor „adverse" (şi adesea acestea se întîmplă să fie ale cvasi-unanimităţii criticilor) va trebui să admitem că de cele mai multe ori, nu totdeauna, dreptatea este de partea sa, o dreptate care-şi croieşte drum prin împrejurări dificile, printre aparenţe exact opuse, de acea cu atît mai preţioase, de pildă aceasta :

„Dar dacă n-ai puterea să nu mai fii ? Bacovia a fost cel fără o astfel de putere. Nu putea fi apărat şi nu se putea apăra. Însă a agonizat şi pentru agonie se cere o forţă. Dar forţa aceasta a avut-o. Viaţa care-l pedepsea a fost pedepsită."

Puterea de a trăi un „sfîrşit continuu", trebuie să fie mai mare decît aceea presupusă de voinţa de a-l învinge.

Trimiterile în profunzime, interpretările de o noutate surprinzătoare, dar care izbutesc să fie plauzibile, ba mai mult, să pară *de acolo*, din poezia lui Bacovia, de acolo de cînd lumea, de mirare fiind doar faptul că nu ne-am

Scanned with OKEN Scanner

dat seama de ele, dilată enorm spațiul de rezonanță al existenței lirice bacoviene. Textul se lasă — literalmente — tixit de ele, condensat și densificat pînă la o senzație de „strivire".

Există „semne" ? Destinul unui scriitor este el, în sensul exact al cuvîntului un destin dat, expresia unei alegeri, a unei vocații absolut irezistibilă, cu putință de indentificat de la primele manifestări ?

Înainte cu mult, de a-și descoperi vocația, viitorul scriitor din *Viața ca o pradă* era, s-ar zice, anticipat ; printr-un semn bizar și cu înțelesuri ascunse. Acest semn era ciudata dorință a copilului de doisprezece ani de a-și părăsi familia și de a părăsi satul, nu al său anume, satul în genere. De a evada, de unde ? Din familia care se va constitui chiar ca mediu esențial și ca realitate centrală a operei sale viitoare. De a evada din satul al cărui mare romancier va fi într-o bună zi ; anume în ziua cînd ruptura de sat va fi definitiv consimțită.

Totul îl îndemna să iasă în afara *cercului*, nu pentru a-l uita, ci, dimpotrivă pentru a-l regăsi și a-l observa mai bine ! Această curioasă vocație, neobișnuit de timpurie, a *distanțării*, prevestea pe scriitor într-o vreme cînd nici nu știa, nici nu bănuia ce poate să însemne asta, a fi scriitor. Scriitorul lumii de care fugea, în virtutea unui destin, ce-i călăuzea, neștiut, pașii în viață.

Înstrăinarea de realitățile originare ale viitoarei opere, trebuie interpretată, acum, cînd opera există, ca o condiție secretă a acestei existențe. Marin Preda fugea de locul originar al romanelor sale, cum fugise Liviu Rebreanu, cu peste trei decenii în urmă, de satul din *Ion*, al cărui rapsod „obiectiv" va deveni cînd ruptura își va declara caracterul ireversibil. Atîtea pagini din *cărțile sale* frapează prin repeziciunea metamorfozei protagonistului (o repeziciune deloc imputabilă !), prin fulgerătoarea „schimbare la față" provocată de adaptarea — fericită ! — la noul mediu, al Capitalei ; acesta e mediul în care Marin Preda, pornit dintre siliștenii săi, va deveni ce știm că este. O tonalitate a *fericirii* scaldă și capitolele care în *Viața*

Scanned with OKEN Scanner

ca o *pradă* descriu ritmurile vii și repezi ale acestei adaptări. Adaptarea la condiția de scriitor.

Enigmatica încredere în steaua proteguitoare, asociată subteranei neliniști pe care însăși credința într-o fatalitate o presupune, își mai asociază o altă neliniște, o „spaimă" de sens aparent contrar : neliniștea că redarea destinului ocrotitor poate avea un sfîrșit. În *Morometii* timpul manifestă o îngerească răbdare, dar de la un moment dat *nu mai vrea* ; răbdarea sa nu este infinită. Ceva asemănător, teama că nerăbdarea destinului poate oricînd interveni și poate da totul peste cap, pe neașteptate, există și în *Viața ca o pradă*, în planul secund, însă, pentru că planul prim îl ocupă înaintarea euforică, mersul senin și nepăsător de consecințe spre o „împlinire" misteriosă. Dar planul secund nu trebuie în nici un fel ignorat. Neliniște provocată de *cealaltă* posibilitate, cea a eșecului, a prăbușirii în *ridicol*, suferă aici un transfer patetic — de la *Fiu* la *Tată*.

Spaima Tatălui în fața destinului neclar al Fiului reprezintă, totuși, obiectivarea — în exterior — a temerilor protagonistului însuși. Ea este trecută pe seama *Altuia*, pentru a o înstrăina, a o scoate *din sine*.

Acest transfer, ajuns la culmea „obiectivării" sale face obiectul extraordinarului capitol al „călătoriei" la Cîmpu-Lung, spre Examenul de admitere menit să confirme — sau să infirme — bunele intuiții ale învățătorului. Erau ele absurde ? Teroarea născută de-o asemenea probabilitate însoțește ca o umbră rea starea de spirit, ciudat de senină și de încrezătoare, a viitorului Marin Preda, Și el trebuia să devină *cu adevărat* Marin Preda, (confirmînd ciudatele presimțiri ale învățătorului) pentru a izbuti, la ceasul cuvenit, să o descrie într-o pagină magistrală :

„Tatăl meu era posomorît și nu scotea un cuvînt mergînd pe lîngă cai. Nu se uita la mine, se ferea de ochii mei, a căror expresie îl împiedeca, pesemne, să înțeleagă avertismentele turburi pe care le simțea zdruncinîndu-i credința în steaua mea. Ce *eram eu* ? (s.n.) Ce putea să-i spună lui încrederea naivă a unui băiat că într-acolo unde

Scanned with OKEN Scanner

mergeam ne aşptepta lumea cu braţele deschise, să confirme adevărul înzestrării fiului din căruţă, de care în sat nimeni nu se mai îndoia demult ?"

Ce *eram eu* ? Şi ce se va întîmpla cu „fiul din căruţă" ? Căruţa ca toate căruţele purtînd spre Cîmpu-Lung ca spre un sediu înfricoşător şi atrăgător totodată al Instanţei Supreme pe cel chemat să i se decidă soarta. Fiul din căruţă va povesti, deci, peste patru decenii, va povesti cu sufletul plin de înfiorare şi de nelinişte, *abia acum* cu un astfel de suflet :

„Şi dacă toată lumea se înşela ? Învăţătorul acela care mă premiase fără să ştiu nimic murise demult şi luase cu el în mormînt secretul comportării lui ciudate. El, tatăl, nu fusese niciodată convins că nu se petrecuse atunci ceva nefiresc. Ai mei toţi ştiau bine că sînt un bleg, totuşi de ce mi s-ar fi pus pe cap o coroană pe care n-aş fi meritat-o ? (...) Ce l-ar fi putut îndemna pe un învăţător care nu era mai bun decît alţii, ba chiar era mai rău, suferind de piept, şi folosind foarte des nuiaua, să mă scoată din blegia mea vizibilă şi să mă împingă de la spate în faţa satului ? Patul său de moarte pe lîngă care am trecut toată clasa şi i-am sărutat mîna acestui om slăbuţ, stins în floarea vîrstei, cu o mică mustaţă neagră şi cu o expresie ca de icoană pe chipul său supt de suferinţă, nu-mi apare niciodată în amintire fără un adînc fior : e pentru mine semnul că pe această lume, destinul orb nu e atotputernic, că hotărîrile lui pot fi smulse, că fulgerul intuiţiei noastre îl poate abate din mersul lui implacabil."

O ambiguitate îşi face loc acum, şi ea conferă cărţii un sens „deschis", care o problematizează : situaţiile relatate în ea *ilustrează* un destin sau *îl infirmă* ? este *Viaţa ca o pradă* cartea unui destin sau cartea unui antidestin ? Poate destinul „orb" să ocrotească drumul spre realizare al unui creator sau, dimpotrivă, această „realizare" este expresia unei opoziţii ? a unei rezistenţe mai mult sau mai puţin conştiente în faţa unei realităţi oarbe, a unei implacabile ce i se opune ?

Scanned with OKEN Scanner

Soluția spre care înclină autorul cărții reprezintă un ridicat coeficient de credibilitate ; dar nu e singura posibilă ; ambiguitatea care stăruie după formularea ei explicită lucrează în favoarea planului de adîncime al cărții, al planului ei „sugestiv", al structurii interne, de un pronunțat caracter interogativ și problematic. Fără sugestia acestei „spaime", obiectivată aici în apăsătoarele gînduri ale Tatălui, în descrierea dubiilor sale privitoare la soarta prea-seninului, fiu, a „fiului din căruță", *Viața ca o pradă* și-ar restrînge simțitor înțelesurile. E o „poveste" fericită care ne ia drept martori și ne captivează prin frumusețea ei solară. Dar nu e numai atît, e și o „poveste" plină de temeri, înfiorată de spectrul inconsistenței, al necontinuității, al nesiguranței ; de spectrul imprevizibilității, al iluzoriului, al realității *înșelătoare :*

„Această spaimă o trăia pe drum tatăl meu, înaintea mea. El se apropie la un moment dat de botul cailor și trase căruța la marginea drumului. O fată desculță își spăla picioarele, apariție parcă de vis pe aceste ținuturi necunoscute cu văi adînci și dealuri uriașe. Se sui apoi lîngă mine. Rămase cîtva timp tăcut fără să mă privească. Îmi puse însă mîna lui mare pe picior și mă mîngîie cu o milă nesfîrșită pe care a trebuit să treacă douăzeci de ani ca s-o înțeleg. Apoi îmi spuse cu o duioșie pe care i-o dădea numai tristețea pricinuită de hărțuiala la care îl supunea de la o vreme familia noastră cu trei soiuri de copii, și pe care numai eu și mama i-o cunoșteam.

— *«Domnule, unde ne ducem noi acum ?»* (s.n.).

Momentul de popas, al întoarcerii spre *esențe*, momentul reflexivității, care întrerupe mersul *de la sine* al lucrurilor, este momentul cel mai tipic al literaturii lui Marin Preda ; care se definește prin el însuși și îi proclamă absoluta prioritate : față de *mersul de la sine* al lucrurilor.

Viața ca o pradă, în întregul ei, ce altceva este decît o intensă potențare a momentului de popas, a tuturor momentelor de acest fel, a tuturor „pauzelor de gîndire" rezervate, în opera lui Marin Preda chestiunilor esențiale ?

În fond, acestea toate vorbesc despre însemnătatea faptului de *a fi scriitor ;* și exaltă dincolo de ironie, ca și

Scanned with OKEN Scanner

de omenești patimi și păcate, însemnătatea, în lume, a unui destin de scriitor, de mare scriitor. Este un lucru de uimire, pe care noua carte a lui Marin Preda îl pune în cea mai vie lumină : o lumină care întreține miracolul „începutului" și-l protejează de preainsistentele priviri : o lumină tandră — față de sine, mai întîi cel al începutului, uneori și față de alții, de figurile mitic-iradiante ale adolescenței și tinereții sale, figura tatălui, a învățătorului care pricepe cu cine are de-a face, și asta nu se uită ; figura mentorului : Miron Paraschivescu. *Apariția* lui Ion Caraion, marele poet și prieten, neschimbat — s-ar zice — după trei decenii ; apariția lui Geo Dumitrescu, și ea de proporții ; apariții benefice, străjuind o naștere.

Semnele existenței potențiale de *scriitor*, înainte așadar de afirmarea și de recunoașterea sa ca atare, le-am surprins și în memorabilul portret în mișcare al „personajului" din *Supraviețuiri* de Radu Cosașu. Acest personaj încearcă pe rînd chei diferite pentru dilemele sale ; fiecare experiență îl aruncă în altă parte, învățîndu-l ceva și dezvățîndu-l de tot restul. El este în căutarea unei certitudini, dar, în plină căutare fiind, certitudinea îl izbește (în nuvela *Bombea*) sub forma cea mai respingătoare cu putință, ceea ce nu vrea să spună, dimpotrivă, că n-ar fi încă mai fascinantă decît și-o închipuie. El este în căutarea unei *consistențe* și o găsește în personajul, aici evocat, sub chipul imbelicității fără fisură, de o siguranță de sine de-a dreptul fantastică. Dar este de ajuns să schimbăm puțin perspectiva și Bombea poate figura viclenia elementară a legilor naturii sau, cine știe, fixitatea unui colos trăind fără șovăire singurul destin ce-i este rezervat. Siguranța de sine nu e străină marilor competențe ; sătul de complicații, de starea de indecizie, personajul lui Cosașu poate fi ispitit o clipă să înlăture impresia de grotesc și considerînd-o o simplă aparență nesemnificativă să contemple o realizare palpabilă, nedilematică. Echivocul păstrat la sfîrșit lasă timp de desfășurare tuturor probabilităților.

In formula însăși a personajului din *Supraviețuiri*, există un element fundamental, o schemă care se repetă

Scanned with OKEN Scanner

insistent, și care-i determină dinamica interioară, acționînd ca o fatalitate, în unele împrejurări ca o tragică fatalitate, de neînvins : prezența erorii în afara sa naște o eroare de *sens contrar* în el însuși ; și el, în actele sale, trebuie dintr-o nevoie puternică de delimitări, să i se supună. E ca și cum am spune că efortul, inevitabil pasionat de a se opune unei situații detestate (pe drept), de a ne *distinge* de eroare (de ex. mentalitatea familiei mic-burgheze) generează de la sine, în încordarea care în definitiv îl face posibil, altă eroare, poate și mai gravă, de origine pur mentală sau pur sufletească, mai primejdioasă prin urmările ei, decît aceea dictată (în celălalt) de instinctul de grup sau de sentimentul tradiției. Scriitorul redescoperă de-a lungul cărții, dacă nu îndreptățirea, cel puțin autentica organicitate și temeinicie a acestui ultim tip de reacție care provocase, în adolescență, spiritul de controversă al eroului său.

Copil, adolescent, tînăr și matur, eroul lui Cosașu este veșnic același, inocent în vinovățiile sale, dedublat în actele cele mai simple, elementar cînd are conștiința dezbinată, fragil pînă și în gesturile elementare, același și atunci cînd se dezice de sine socotind că a devenit un altul, matur în copilărie, proaspăt și copilăros în plină maturitate, încrezător cînd acționează ca un sceptic, plin de iluzii în deznădejde, considerînd că a terminat cu complicațiile abia cînd ele apar. Și totuși vital, condus de o robustă voință cînd crede că nu mai e nimic de făcut.

Tocmai în această continuă deposedare și continuă regăsire stau unitatea, adevărul personajului *scriitor*, în această dezagregare și „refacere" a structurii celulare, în această redistribuire a accentelor pe baza unui principiu totuși unic, ușor de identificat la toate etapele formației.

Cartea fiind istoria unei deveniri spirituale, trebuie să vedem o ironie plină de sens în faptul că ultimul ei episod, ultima etapă (se intitulează *Primul amor*) înfățișează copilăria ; copilăria eternă ; de nedepășit în chip fundamental ; totul în ea nu doar că anticipează vag și simpatic, dar rezumă grav traiectul viitor, constituind nu numai

Scanned with OKEN Scanner

un punct de pornire, dar și unul de ajungere, de cristalizare, un „model" absolut al tuturor virtualităților. Categoriile esențiale, raportul cu lumea, cu ceilalți, speranțele și dezamăgirile, incertitudinea și valorile stabile, suspiciunea, dragostea și moartea, eternul feminin, lașitatea, eroismul, inerția, frica, prostia, secretul, delațiunea, avînturile și căderile, ce este și ce nu este îngăduit, cadrul moral, evoluția și starea pe loc, toate trăiesc aici în chipul cel mai viu, în durata unei povestiri verosimile, și perfect datate. Și e desigur revelator că, în finalul acestei povestiri despre *copilărie*, despre prima dragoste, prima spaimă, primul dezgust, prima viziune a morții, prima descoperire a condiției de om, scriitorul *ca scriitor* consimte, pentru prima și ultima oară, să-și facă apariția, să descindă în scenă fără intermediar, să încalce convenția literară a „naratorului" și să vorbească în stilul unei „clasicități" substanțiale și atente, să ni se adreseze cu o profesiune de credință și-n acel ton ce-i este specific astăzi, în limbajul înțelepciunii și al speranței, al dezabuzării și al loialității, al amărăciunii și al marilor fidelități.

Cît timp există *scrisul*, lumea — cu tot răul din ea, care și el poate fi *scris*, are o explicație, o justificare, un sens. *Acestea* poate există pentru a fi scrise : într-un fel extraordinar arată ele, *toate* lucrurile, cînd sînt scrise. Lumea ființează, pentru a deveni o carte.

Apologia *scribului* în *Lumea în două zile*, în *Ucenicul neascultător*, (de G. Bălăiță) euforie dezlănțuită, chin fericit, continuă provocare, vicleană legitimare a tot-restului, important numai pentru că i se supune :

„Priviți ochiul meu de piatră. Este așteptare. Este atenție. Este și prudență. Asprimea stăpînului trebuie îndreptată în altă parte... eu înghit orice și oricît... Mereu în umbră, consilier secret sau slugă de încredere, avid de lucruri și întîmplări ca un burete de mediul său... Ceva însă nu mi-a reușit decît rareori : să-l fac pe stăpîn să simtă că sînt de neînlocuit... Eu sînt cel care a scris că îndeletnicirea mea este *prima dintre toate meseriile*... Fiindcă numai ce scriu eu rămîne cu adevărat, restul e

Scanned with OKEN Scanner

trecere... Mie nu mi se întîmplă nimic, totul se întîmplă celorlalți. Numai așa îmi pot face meșteșugul cu strălucire."

Scriitori care se „găsesc" greu și alții care își descoperă norocos vocația și stilul încă de la primele schițe nelăsîndu-și ghicită vîrsta, de necrezut ; ivirea lor, neașteptată, fiind resimțită ca un eveniment chiar dacă vremurile par să le fie nefavorabile. Cazul lui Marin Preda, stilul, găsit de la început în *Întîlnirea din pămînturi*, comprimînd totuși în sine, în zvîcnirea sa inaugurală, o meditație asupra precursorilor și a contemporanilor români și străini, o voință de afirmare loială, un gust ambițios și curat al competiției literare, firesc la un tînăr cu atît de bogate resurse native, încredințat de noutatea și de tăria mesajului său.

Un stil lapidar, încordat și energic, refractar diluției sentimentale, mereu în pragul unor dure dezvăluiri, un stil de o exasperare rece, de-o nerăbdare greu stăpînită, gata de izbucniri violente, un stil al neîmpăcării cu lumea, al evidențelor proaspete, al mirării și al cruzimii, și care știe că pentru a convinge și a risipi îndoiala trebuie să rămînă senin, impersonal și parcă indiferent, parcă *înstrăinat* de ceea ce relatează, *scos din cauză*.

Un stil al rezistenței interioare, al prevederii, bine înarmat împotriva suspiciunii, retezînd scurt posibilitatea de replică, dubiul sau alternativa. În *Întîlnirea din pămînturi*, Marin Preda nu problematizează, ci afirmă : smulge afirmații naturii, constrînge omul să fie ceea ce este, acționînd decis, *purtat* de setea adevărului transparent. Cuvintele se așează unul lîngă celălalt sub puterea unei obsesii avînd în ea ceva categoric, un imperativ al dezvăluirii, și evenimentele cele mai comune, gesturile știute, vorbele uzuale sînt, aspirate" în zona unei misterioase regenerări, începînd deodată să trăiască altfel, într-un spirit mai adevărat și mai fantastic, de parcă pînă atunci n-ar fi trăit *cum trebuie*. Pentru a dobîndi această nouă dimensiune și a reînventa existența, scriitorul nu adaugă nimic *de la sine*, lăsînd lucrurile să se remodeleze potrivit ritmului lor pro-

Scanned with OKEN Scanner

priu, care, s-ar zice, scăpase pînă atunci cu totul atenției și concentrării noastre, ochiului deprins numai cu o privire vagă, discontinuă.

Vocea „omului", a „tatălui", a „bătrînului", vrea să trezească la *realitate*, la viața normală fără gînduri inutile, dar sugestia *celeilalte* realități, mai adînc misterioasă și neliniștitoare și tot atît de normală pentru firea adevărată a vieții, se strecoară pe nesimțite, sfîrșind prin a se impune și a domina, demnă de toată *crezarea*. Marin Preda al începuturilor vădea limpede vocația acestei credibilități în ordinea fantasticului de toate zilele, pe care îl verifică și îl experimentează meticulos, îl probează „cu dinții", cu simțurile orientate în concret, dovedind că *există*. Scena uciderii calului, într-o nuvelă memorabilă, scoate un efect de coșmar, de pură halucinație, dintr-o descripție severă a faptului pur, înregistrat fără nici un adaos, cu imperturbabilă atenție, prin înceată descompunere a mișcării.

Garanția de adevăr în problemele mari ne-o dă capacitatea unui scriitor de-a fi adevărat și convingător în problemele „mici", neînsemnate la scara istorică, aici e rădăcina (și motivarea) dreptului său de a fi ascultat. Marea descriere a călătoriei lui Ilie Moromete spre Capitală în ultimul roman al lui Marin Preda, notarea parcă fără rost a peripețiilor drumului, a ritmului în care sînt mînați caii, a vorbelor schimbate pe drum cu nepotul Ștefan, a schimbului de replici cu proprietarul cîrciumii care oferă o sticlă de vin în speranța unui vag schimb de servicii, a peregrinării spre inima Capitalei, strada Cheia Rosetti, unde unul din fiii săi oficiază ca portar într-un bloc, toată această amănunțită descripție, întreprinsă cu simț realist foarte „normal", pregătește în sufletul cititorului încrederea că nu va fi înșelat, că nu se va abuza de naivitatea sa, nici atunci cînd va fi vorba de lucruri mai puțin sigure decît competența în materie de cai și de drumuri lungi a bătrînului Moromete — de lucruri fatalmente supuse discuției, precum mersul istoriei, cauza izbucnirii războiului, rolul în lume al oamenilor mari...

Scanned with OKEN Scanner

În *Delirul* scriitorul izbutește să înfrîngă o ciudată stare de inhibiție, de povara căreia de multă vreme era conștient, și să spună ceva mai mult despre sine. Simțise de mult că este mai interesant ca „personaj", decît toate personajele sale. Ce se întîmplă cu sine, de ce trăiește așa și nu altfel, de ce scrie ? Existența sa, obsesiile sale sînt comandate de o anumită pulsație interioară secretă. Cum funcționează aceasta ? Ce se opune nevoii sale de auto-dezvăluire ? De ce un lucru care pare atît de firesc, să te cunoști pe tine însuți, să spui un cuvînt limpede și sincer venit din această cunoaștere, să *te povestești* (așa cum o faci cu alții) întîmpină, cînd e vorba să fie făcut, atîtea piedici ? Ce *sentiment* are scriitorul despre el însuși, despre viața sa, despre existența sa ca *scriitor* ? De ce uneori izbutește ușor, fără efort și alteori nu, în ciuda unei strădanii istovitoare ? Ce legătură există între existența sa de fiecare zi și operă, între el și personajele sale, ce revelează și ce ascund în privința *sa* aceste personaje ? Cum poate *trăi* cineva obsedat de problema scrisului, de ce acest scris este satisfacție și tortură în același timp ?

Una din structurile sau tiparele sau formele care sînt în același timp conținut și formă, impulsuri adînci și organizări clare la nivelul conștiinței : *tăcerea care se rupe*, o energie acumulată multă vreme izbucnind brusc la suprafață. Ilie Moromete, figura tutelară a literaturii lui Marin Preda apare vorbind, vorbind cu o disponibilitate extraordinară pentru dialog, pentru comentariu, dar odată, de mult, nu fusese deloc așa. Flăcăul tăcut și rezervat deodată *deschide gura*. Finalul romanului ne pune, la fel de brusc. în fața teribilei izbucniri a personajului care tăcuse îndărătnic de-a lungul întregii cărți.

Oroarea de banalitate este productivă la maximum, condiția este să nu creeze noi automatisme, doar ceva mai puțin „temeinice" decît cele pe care vrea să le înlocuiască. Nu numai dogma supunerii la „ideile primite", dar și cultivarea unei atitudini constant însubordonate

Scanned with OKEN Scanner

față de ele și orgolioasa dorință de singularizare a inteligenței generează simple „prostii". Sînt banalitățile inverse ale orgoliului inteligenței nesupuse, de care nici marile spirite nu sînt scutite și care e poate cel mai mare dintre riscurile născute de împrejurarea că sînt mari. Iată un exemplu absolut dezolant de platitudine cu semn schimbat, într-un text al lui Valéry, singurul contemporan în fața *inteligenței* căruia Gide însuși se simțea intimidat : „Le retour des saisons et de leurs effets donne l'idée de la sottise de la nature et de la vie, laquelle ne sait que se répéter pour subsister". Ce-ar fi zis Valéry văzîndu-și trecută fraza în „dicționarul" lui Flaubert ?

Oricîtă „transfigurare" am putea presupune în definiția însăși a poeziei, ea operează în concret și face apel la umanitatea întreagă a poetului, la participarea sa sufletească, la biografie și convingeri strict determinate. Puțină „proză" nu dăunează dealtfel niciodată poeziei valabile, oricît de vast, de înalt și chiar himeric ar fi proiectul său.

În epoca noastră, care a dovedit, în chip dramatic, *supremația realului* și neputința evaziunii, cerem și poeziei să-și dezvăluie „originea", să-și explice (prin raportare la experiență) necesitatea, și, dacă se poate, să acopere exact o acțiune, o implicare „plătită".

Pentru că este supusă, uneori fără voia noastră, unui tip imediat de confruntare cu datele de care dispune cititorul însuși, sau cu cele care rezultă, din propria ei materie vitală și trebuie să facă față și să reziste unei suspiciuni mai generale față de actul fictiv. Să reziste unui examen de autenticitate și unor probe foarte prozaice, care-i măsoară gradul de autorizare. Cine este cel care ne vorbește și dacă are dreptul să ne vorbească astfel, care sînt experiențele (deduse, desigur, din opera ca atare) ce-l îndreptățesc. Există și în sfera aceasta, atît de delicată altfel, o nevoie de legitimare, de confirmare, de consonanță.

Există astăzi și o problemă nouă a cititorului, veritabil interlocutor activ, care nu primește „sublimul" în orice condiții, dimpotrivă, manifestă o atitudine critică plină de

Scanned with OKEN Scanner

prudență, cîtă vreme nu ajunge să perceapă el însuși acoperirea de care dispune poemul, să distingă precis vocea ce i se adresează, din imediată apropiere, la scara umanului. Iluzia verbală, cu pricepere întreținută, devine o condiție cu totul nesatisfăcătoare, cîtă vreme nu descoperă, în același timp, corelatul obiectiv și condiționarea subiectivă a vocii care se adresează.

Această nevoie de unitate interioară, de convergență a valorilor, în care „esteticul" devine expresie supremă numai printr-o implicare a omului întreg, și-a găsit formularea într-o memorabilă pagină a lui Geo Bogza, intitulată *Etică și destin* :

„...Nu știu ce m-aș fi făcut, eu și bietul meu suflet, eu și bietele mele credințe, dacă nu mi-aș fi putut duce gîndul spre Mihai Eminescu. Atîtea exemple, unele mai de demult, altele mai de aproape, altele foarte de aproape, mă obligau să mă întreb, în ceasuri cum nu se poate mai amare, dacă o desăvîrșită integritate morală n-ar fi incompatibilă cu talentul, dacă lipsa invidiei, a lăcomiei, a atîtor patimi omenești mai mari sau mai mărunte, n-ar fi transformat cumva artistul într-un ascet, incapabil să intre în clocotul vieții, să o trăiască, zbuciumîndu-se de moarte, și să o cînte triumfînd. De multe ori m-am întrebat — cu sufletul într-o grea cumpănă, cuprins de ucigătoare îndoieli, părăsit de credințe, de respirație, de lumina ochilor, de carnea de pe oase, cadavru care nu mai are nimic de sperat — pînă ce din întuneric, țîșnea, mai pur decît cea mai pură flacără, Mihai Eminescu."

Vechea întrebare : ce „spune" literatura ? Spune ceva ? Sau doar arată, reprezintă, descoperă lumea ? Iată, citesc acum, pe loc, chiar în timp ce revine vechea întrebare, un fragment de roman (de S.T.) într-o revistă, de ajuns de amplu pentru a îngădui desprinderea unui sens. Ce spune ? Bine, e scris foarte inspirat, cu detașare și umor, tipuri extrem de vii, situații pline de relief senzorial, bine dar ce spune ? Spune ceva ? Parcă... parcă da... și în vreme ce încerc să-mi deslușesc ce anume, îmi dau seama că *spune* ceva esențial, greu traductibil în noțiuni, în idei,

Scanned with OKEN Scanner

în sfîrşit ceva resimţit ca important, poate singurul lucru important, ceva în legătură cu „viaţa asta", ce ni s-a dat, ceva dulce-amar, ceva dureros oarecum, „oarecum" sfîşietor dacă te gîndeşti bine, ceva de genul : ce ţi-e şi cu viaţa asta ! ce ţi-e şi cu tinereţea asta, cu femeile astea, cu vinul, cu mierea asta, şi cu bătrînii ăştia, ce înţeleg şi ei după ce-au cam uitat totul, gustul mierii, al petrecerii, aşa, într-o casă părăsită unde se adună pentru o zi, pentru mai multe, personajele, tineri bărbaţi, tinere femei în zorii existenţei lor mature, cînd dau de gustul vieţii, şi ce fac ei acolo, nu descris limpede, ci doar aşa, prin vorbe evazive, cu două înţelesuri, dintre care unul e că se petrec lucruri grozave acolo, dar toate trec, trec foarte repede, trece viaţa. Literatura bună spune ceva, dar ce anume, e secretul ei, simţi că ea are acces la acest secert al vieţii omului.

Este adesea generatoare de perplexitate surprinderea distanţei care separă imaginea vizibilă a „omului" de aceea dedusă din adîncimea virtuală a „autorului". De necrezut să fie una şi aceeaşi persoană. Dacă însă observăm lucrurile mai îndeaproape şi — mai ales — pe o durată mai lungă, că „autorul" se revelează în anumite comportamente, fie şi rare, ale „omului". Iată, de pildă, pe tînărul D., nu-ţi prea vine a crede, văzîndu-l în aparenţele sale superficiale, adolescentin-voioase, că este şi autorul unor extraordinare poeme, nu doar prin strălucirea dar şi prin subtilitatea gîndirii lor. Şi totuşi, din cînd în cînd, în D., se „trezeşte" firea adevăratului poet — şi atunci înţelegi de unde au ieşit versurile.

Cuvîntul scris şi cuvîntul rostit. Cuvîntul citit şi cuvîntul ascultat. Cuvîntul dictat altuia şi cuvîntul aşternut cu mîna ta. De ce neapărat *aşa* şi de ce nu *altfel* ? Este senzaţia pe care o poţi avea cînd scrii şi poate mai mult încă recitind foaia scrisă cu mîna, ne-dactilografiată şi ne-tipărită.

„În ce mă priveşte (reproduc pe Nichita Stănescu, un interviu din *Tribuna* 11/1978), scriind atît de mult, am

Scanned with OKEN Scanner

momente în care nu mai suport să văd cuvîntul. De ce ? Pentru că el imediat îmi sugerează foarte multe posibilităţi de combinare. Atunci cînd scriu cu propria mea mînă, tind să usuc textul din analiza prea multor posibilităţi care vin spontan de la combinarea cuvîntul cu cuvîntul. De aceea prefer să dictez şi dictarea este o parte de actorie. (...) Să nu uităm că toate artele descind din teatru, că arta dramatică, arta histrionului şi arta poetului sînt mai mult decît înrudite, sînt aproape totuna."

Arghezi, cum se ştie, nu suporta unele cuvinte : operă, creaţie ; nu zicea şi nu voia să i se zică : *maestre*. Ediţia definitivă şi-a numit-o, într-un spirit practic, *Scrieri*, refuzînd ca emfatic şi inexact titlul *Opere*. Verbelor obeze ale inspiraţiei le prefera verbul activ : *a munci, a lucra, a scrie*. Tudor Vianu vorbea despre artă ca formă a muncii libere, bine făcută, sub puterea unei tensiuni totale, absorbante ; care ne-ar putea da o idee asupra sensului adevărat al cuvîntului *muncă*. Critica mai nouă, redescoperă conţinutul noţiunii de literatură ; a face, *a produce* un text ; producător, la rîndul său, de semnificaţii. Textul literar este o grupare de semne, un şir (norocos) de slove : „Slova de foc şi slova făurită/ Împărechiate-n carte se mărită,/ Ca fierul cald îmbrăţişat în cleşte." Încorporată în valori, munca artiştilor este prin excelenţă o practică *umanizată*, anticipînd ceva din caracterul unei activităţi creatoare generalizate, la scara întregii societăţi, al unei desfăşurări şi investiri de energie care încetează să fie un factor de alienare.

Cine are imaginea *adevărată* a muncii şi încordării umane, sustrase mecanismului opresiv şi monotoniei abrutizante, a muncii ca „invenţie" şi creaţie continuă, produs al unor individualităţi umane bogate, libere, are şi toate şansele să înţeleagă esenţa actului creator, să ajungă, pe temeiul acestei înţelegeri, la sentimentul *valorilor*, la emoţia în faţa marilor opere, o emoţie de durată, plină de consistenţă.

Certitudinea că în ele a fost investită o muncă umană de un anumit tip, care nu deformează şi nu înstrăinează

Scanned with OKEN Scanner

„esența omenească", ci, dimpotrivă, are chiar rostul să o restituie în forma ei cea mai pură și mai rezistentă, această certitudine, departe de a înjosi valoarea, consolidează sentimentul prezenței sale reale în conștiință, imprimă opțiunilor noastre un patos calm și indestructibil, un patos al stabilității.

Aș formula aici, cu oarecari ezitări față de orice tip de generalizare în materie literară, un criteriu (un fel de criteriu) de *recunoaștere* a valorilor cu adevărat mari : cînd despre opera unui scriitor, despre *conținutul* ei semnificativ și despre atitudinea inclusă în ea, se poate spune cu totul altceva decît *s-a spus*, adesea exact contrariul, și această afirmație să ne pară plauzibilă, demnă de luat în seamă, sîntem în fața unei astfel de opere. Care *suportă*, prin adîncimea, complexitatea și universalitatea ei umană, judecăți absolut divergente.

Un exemplu : Ce „s-a spus" și „se spune" despre Caragiale — și ce spune dintr-odată, fără a ne șoca, doar surprinzînd spiritul și dispunîndu-l spre meditație, Mihai Ralea : „Se desfășoară înaintea noastră o viață simplă, bună, optimistă, cîteodată chiar idilică (...) Eroii lui Caragiale sînt sănătoși sufletește". Perfect plauzibil. La fel de plauzibilă, afirmația exact opusă. Caragiale suportă contradicția.

Dezinteresul profund, dincolo de reacțiile superficiale, față de verdictele criticii, se explică, la scriitorii de vocație, prin alternanța de momente bune și momente rele, de încredere și de neîncredere (în vocația lor), într-un caz ca și în celălalt slaba recepție a operei lor trecînd pe un plan secundar.

Cînd se simt „slabi", judecățile negatie sau aprecierile mijlocii li se par mai mult decît justificate, raportate la ceea ce resimt ei înșiși, iar cînd se simt „tari", în momentele *pline*, aceleași judecăți și aprecieri li se par de prea mică importanță în raport cu senzația de intimă plenitudine.

Scanned with OKEN Scanner

În ceea ce scriu există, cred, o interferență de planuri care poate da unora impresia de neclaritate, de absență a unei linii decise, a unei opinii radicale [1]. De fapt este vorba de menținerea voită a ideii în stare de *proces*. Ideile critice prezintă acest caracter de polivalență, de complexitate. De dragul unei plăcute transparențe imediate și a producerii unui verdict ușor rezumabil, nu pot sacrifica densitatea operei despre care scriu și nici a textului critic propriu-zis. Ca să zic așa : nu pot să nu văd ceea ce văd, ceea ce văd contrazice ideea lineară, posibilitatea unei judecăți drastice. Polemica nu-mi „repugnă" deloc, dar ceea ce detest este *regia*, este *tehnica* polemicii, menită să scoată în primul plan un anumit gen de gesticulație facilă, pe placul unora, și care dă unor cititori superficiali și în fond plictisiți iluzia de a participa la cine știe ce bătălie. De multe ori mă întreb ce vrea cutare publicist ; nu vrea nimic, vrea adică să polemizeze. Deosebirea între adevărata polemică (structurală spiritului creator, care este și un spirit eminamente critic) și cea stîrnită fără rost este aceeași care separă în chip esențial : inteligența de „deșteptăciune", sau : afectivitatea de sentimentalism. Nimic nu este mai opus unui adevăr decît ceea ce *seamănă* cu adevărul. Dușmanul adevărului nu este minciuna, ci *aparența* adevărului. Cîte ceva despre aceasta încerc să spun și în cartea privitoare la Gogol... Polemismul se înrudește cu spiritul pasional, substanțial polemic și critic, cam atîta cît se înrudește Cicikov cu un om care, vorba sa, *suferă pentru dreptate ;* sau Manilov cu un spirit idealist, sublim ; sau Nozdriov cu un apostol al solidarității, al comunicării, al *relației* umane-fraterne.

Un cuvînt care nu se mai folosește, pare învechit, sau prea ușor de folosit, cuvîntul *prostie*. E totuși singurul care nu poate fi înlocuit, fără echivalențe în limbajul perifrastic

---

[1] „Criticul nu trebuie atît să furnizeze opinii și certitudini, cît să-l facă pe cititor, responsabil de propria lectură. Este inadmisibil ca un critic să-și pună numai întrebări pentru care are răspuns. În mod esențial, discursul critic e întrebare, deci îndoială" (Petru Poantă, *Radiografii ;* Ed. Dacia, 1977).

Scanned with OKEN Scanner

și în motivările civilizate ale deosebirii de opinie. De-atitea ori știi însă că ceea ce este caracteristic pentru x și y, nu este faptul că profesează anumite idei și nu altele, cutare „metodă" și nu alta, nu despre asta e vorba, orice metodă ar folosi și orice opinie ar profesa, ci despre un lucru mult mai simplu, de nezdruncinat și de neocolit, cu totul indiferent la opinii, metode, stil.

În caietele lui Sainte-Beuve, descoperi că încă din vremea aceea se pierduse bunul-obicei de a folosi cuvîntul *prost* — în literatură, în critică, în viața literară — singurul, totuși, de neînlocuit și pe care echivalențele de limbaj îl trădează, spunînd cu totul altceva : „Un cuvînt care nu prea se mai pronunță și care altădată se întrebuința frecvent e cuvîntul *prost*. Din pricină că nu mai sîntem deloc sensibili la acest cusur".

Da, pare ceva cu totul lipsit de importanță, acest „cusur". Dar e cusur cu adevărat ? Parcă, da.

Cum se naște cartea *de neînlocuit*, pe care scriitorul o poate compune, la timpul său, numai al său, o singură dată în viață și cum se poate determina această dată ? Întrebarea este, literalmente, asediată, cu toate argumentele și cu exemplară capacitate de a transforma creația într-o *problemă*, de către Marin Preda în *Imposibila Întoarcere*, dar mai ales în cadrul unor convorbiri inteligent „stîrnite" de Florin Mugur [1]. Iată o primă constatare :

„Există, atunci cînd scriem o carte, momentul cînd vin spre noi tot felul de lucruri care se potrivesc cu ceea ce dorim să facem, vin aproape fără să le căutăm. E un moment misterios și e cel mai fericit pentru scriitor : toate elementele de care are nevoie pentru compoziția sa le găsește fără să le caute ; ca și cînd s-ar fi înțeles între ele anume forțe și evenimente să-l ajute."

Cartea este, deci, mai întîi, o emisie de *momente*, fericit provocate, repede găsite, venind din mai multe direcții odată, ca și cum ar răspunde cineva cu promptitudine

---

[1] Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, Editura Albatros, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

unui enigmatic „apel" care-și află sediul în conștiința scriitorului și care se confundă cu tema abia bănuită, enigmatică și obsedantă, a viitoarei opere. Revin în conștiință, nu se știe cum, se trezesc la viață, straturile memoriei incontrolabile.

„Alteori, chinul de care se vorbește în creație există, și el se naște din pricină că, spre surpriza și furia noastră, asemenea elemente nu apar, nu vin și nu putem scrie fără ele. Rămîn departe de noi..."

Cartea se constituie ca un proces de regenerare a straturilor adormite în depozitul ființei, un proces de deblocare a memoriei. Lucrurile încep „să vină" spre text abia în momentul cînd acesta și-a descoperit tonalitatea și după ce scriitorul a potrivit, fără voință aparentă, lungimea de undă pe care ele pot aluneca spre „carte" fără efort. A găsi fără a căuta, aceasta este senzația, bine fixată de autorul *Morometilor*, o senzație de senină facilitate, ca aceea pe care o trăiesc în anumite „dimineți" atîția dintre eroii săi, desigur neprofesioniști ai scrisului (de felul lui Ilie Barbu, Niculae Moromete și alții), dar cu acces la *starea de grație*. Aceea, în fond, pe care încercară să definească frazele rostite de Marin Preda în „convorbiri", starea potențial-creatoare, indiferent că *se realizează* sau nu.

Dar cine poate avea, odată și odată, șansa unui asemenea acces ? Nu oricine ! Numai cel marcat de relația neasemănării ; adesea cineva care se distinge printr-un *minus* revelator ! Natura își apără într-un fel paradoxal, într-un fel care seamănă ciudat cu voința de a nimici, pe cel astfel mascat :

„Fotografia arată un băiat oarecare (...) și totuși sînt în ea niște semne ciudate de expresie : copilul acela parcă avea mintea undeva, pierdută în somn. Băiat de doisprezece ani nu părea încă să se fi trezit la o gîndire mai vioaie, mai sprintenă. Spre deosebire de ceilalți, care au o privire isteață și fețele atente, pare adormit, deși fotografia a fost făcută ziua în amiaza mare."

Această *absență* (care lovește, cum ne amintim, în răstimpuri, unele personaje, mult după vîrsta cînd

starea aceasta mai putea fi scuzabilă...) poate fi ea însăși semnul electiunii. Cei „vioi" și „sprinteni", cei treziți la realitate *de timpuriu*, cei adaptați precoce sînt și cei care nu ascund, dar nici promit nimic ; nu ei vor avea vreodată revelația, nu ei se vor trezi *deodată* dintr-o somnolență în fond protectoare, spre a privi spectacolul lumii cu un ochi extraordinar de proaspăt.

De pildă, cel care, nu mai departe, știe să privească o banală fotografie, cu niște băieți de școală, și să descopere acolo lucruri de neînchipuit, să *vadă* un destin sub aparențe atît de puțin seducătoare, sub aparențele cutărui ins cam buimac și cam întîrziat ; incapabil să fie și el, acolo, măcar *vioi* ca toți ceilalți.

„Aveam într-adevăr această stare de încetineală... Surorile mele, frații mei, ca să mă facă să pricep ceva sau să aduc ceva de undeva, trebuiau să se răstească la mine : Bă, uite acolo, în partea aia, în colțul ăla, du-te și ia-l de acolo ! Mă duceam să iau lucrul acela și nu-l găseam."

Printre cei care pricep repede ce vrea lumea de la ei, unde e un lucru și ce trebuie făcut cu el ; cineva, o persoană fără viitor serios, dormind ziua în amiaza mare, un ins cu atenția debilă parcă și căruia ești silit să-i repeți de zece ori ceea ce un altul ar înțelege de prima oară ; în acest „băiat" e, într-adevăr, o încetineală care anunță ceva, nu din cale-afară de promițător din perspectiva *celorlalți*, mai degrabă demn de milă, dacă nu de batjocură, de rîsul lumii.

Cel care *nu pricepe* ce pricep repede toți ceilalți *pricepe* ceea ce ei nu pricep ; și nu pricep tocmai pentru că pricep *prea repede* ; că un lucru e „acolo" sau „dincolo", asta nici nu se poate înțelege atît de repede, decît într-un fel cu totul superficial, în felul unui mecanism fără „viață" adevărată ; pentru ei un lucru e „acolo" pentru că *se spune* că e acolo, așa spun toți, și dacă ei *toți* cred așa nu se poate să fie altfel. Virtualul artist nu vede însă ce văd *toți*, nu vede prin consens și supunere la opinia altora.

A scrie o carte adevărată nu este nimic altceva decît a ridica o barieră, a „sparge" *crusta* rigidă care se depune

Scanned with OKEN Scanner

peste suflete, sau este chiar de la început depusă, sau începînd doar cu tinerețea, cînd omul își constituie un echilibru care-l împiedică să vadă și să simtă.

Vocația scrisului este expresia voinței de a vădi că această „crustă" nu există decît din vina noastră. Chinul creației vine din rezistența pe care o opune *crusta*. Învingerea rezistentei determina starea de vedere, de aducere-aminte, deschizînd liberul acces, iscînd momentul cînd „tot felul de lucruri" vin spre noi.

A scrie literatură nu înseamnă însă numai a descoperi lumea *fără crustă*, ceea ce dă impresia că am face ca ea să existe altfel, de parcă ar fi inventată (și într-un fel, desigur, e inventată de noi în actul de a scrie), a scrie înseamnă și a descoperi, din nou (și fără crusta obișnuinței de a nu ne mira, de a nu ne *mai* mira de nimic), *valorile*, principiile de temelie ale vieții, a redescoperi *legea* morală. Revelația sufocantă a deprinderii obștești și a lipsei de *mirare* față de tot ce încalcă legea umană, fiind nedrept, revoltător de nedrept, revelația aceasta este esențială pentru viitorul scriitor ; pentru că el va scrie și pentru a-și arăta mirarea și revolta.

„Un învățător, auzind zarva, a ieșit din cancelarie, i-a chemat pe amîndoi copiii la el și fără să le spună ceva, mîncînd dintr-un covrig subțire de cîrciumă de sat, le-a cîrpit pe rînd cîte o palmă țeapănă după ceafă (...) *Celălalt*, (s.n.) însă, se uita la învățător stupefiat :

— De ce dai, mă, în mine ? ! i-a spus."

Scena aceasta din care pornesc multe în literatura lui Marin Preda avea loc într-una din primele zile de școală : mirarea și revolta în fața unei „mici" situații-limită ; mirarea că răul și binele încetează a se mai distinge.

Din astfel de texte, imaginea care se fixează este a unui scriitor marcat pentru totdeauna de problemele stricte ale profesiunii sale, care a făcut totul pentru a rămîne în *interiorul* lor ; a făcut totul ca nimeni, niciodată, să „nu-i mai poată lua condeiul din mînă" ; a unui scriitor care este determinat să fie cum este de însăși gravitatea pusă în străbaterea pînă la capăt a „problemelor" *strict literare* — să treacă mult *dincolo de ele*, la o meditație

Scanned with OKEN Scanner

(asupra vieții) plină de grijă și răspundere : simțind că angajarea în temele „generale" este determinată *din interiorul* condiției stricte de scriitor. În *Convorbiri*, în *Imposibila întoarcere* tipica liniște destinsă, în care ființa i se regăsea și pentru care părea să fi fost făcut, e supusă examenului critic, oricît de dureros ar fi acesta pentru liniștea, dealtfel iluzorie, a creației ca atare.

Chiar la începutul *Imposibilei întoarceri*, o pagină revelatoare despre întîlnirea cu poetul spaniol „cu fruntea încrețită, de o neliniște și indignare care i se întipăriseră pe figură parcă pentru totdeauna" ; la obiecțiunea că nu trebuie să dramatizeze, întrucît compatrioții săi s-au „aranjat" și ei pînă la urmă, poetul, parcă prefigurînd un „dublu" real și necesar al autorului nostru, „își întoarse privirea în sine și încetă să mai fie atent la spusele mele". Este imaginea-cheie a întregului eseu consacrat problemelor creației *în sine* și *dincolo de sine*, o sinteză îngîndurată a examenului de conștiință ; există în noi ceva mai important decît acordul cu lucrurile *așa cum sînt ele*, decît acordul cu fatalitatea, poate și cu *necesitatea* (temă obsedantă în scrisul lui Marin Preda !). Într-un mod, aș zice, tolstoian, scriitorul se supune cu admirabilă sinceritate stării *de criză*, acceptă alarma spiritului. Nu se poate trăi oricum și seninătatea în fața „problemelor", oricît de incomode, nu reprezintă o soluție !

Există ceva mai important în lume decît „echilibrul" nostru, în definitiv de ajuns de precar, și decît sentimentul de securitate individuală, în definitiv profund discutabil.

Este imaginea-cheie a unui artist constrîns să „cadă pe gînduri" : încrederea senină în fatalitate, în mersul de la sine al lucrurilor, începe să nu-l mai satisfacă, regimul purei contemplații începe să i se pară suspect. Este asaltat de întrebări care tulbură echilibrul. Apare primejdia ca acesta să devină o formă rigidă, o *crustă*, ceva cu neputință de susținut și „ocrotit" de vuietul surd al evenimentelor, interioare și exterioare. Asistăm atunci la o încrucișare de voci care-și dau replica, și dincolo de ele o îngrijorare a răspunderii pentru ceea ce se întîmplă răzbate în conștiința prea liniștită.

Scanned with OKEN Scanner

„În lumea în care trăiește, scriitorul, fascinat de ceea ce vede, poate lansa o sondă și, în seninătatea conștiinței sale, poate să studieze datele acestei lumi și să ne dea, poate nu chiar un răspuns, asta uneori e atît de ușor, ci posibilitatea de a contempla noi înșine propria noastră viață cu toate enigmele și problemele ei insolubile."

Pentru a fi loial și sincer cu alții („adevărul" față de alții rostit *împotriva* lor și în *favoarea* sa, adică a înălțimii sale morale subînțelese, poate fi și este, în atîtea cazuri, expresia violentă a vanității sau a voinței de supremație !), scriitorul trebuie mai întîi sau în același timp să îndure proba sincerității față de sine însuși. Citind aceste confesiuni, am avut sentimentul că Marin Preda este în stare să înfrunte un astfel de examen *cu inima ușoară*. Îndeosebi cele din capitolul final *(Reflecții risipite)* noi le interpretăm, ca o dovadă de încredere, senină, într-un climat de loialitate și de probitate, un climat în care lucrurile sînt luate în serios, cu încredințarea că, în acest fel, o mare literatură română contemporană poate deveni cu putință. „Îndoielile" de sine, revelate de Marin Preda (de exemplu, în *Tema povestitorului)* departe de a înjosi un prestigiu sau de a-l „corecta" în direcția comună, îl înalță, confirmîndu-ne impresiile atît de puternice pe care ni le dă opera.

„Dacă împrejurările nu m-ar fi silit să devin scriitor profesionist, poate că tot ceea ce am scris ar fi stat în sertar și ar fi suferit atîtea modificări și transformări de teme și subiecte de la o carte la alta încît pînă la urmă nu s-ar mai fi înțeles nimic, și m-aș fi trezit la cincizeci de ani fără să fi avut gata ceva."

Despre prima parte a romanului *Moromeții :*

„După ce am scris-o, m-am simțit atît de epuizat, încît mi-ar fi părut bine dacă aș fi murit. *Cartea* fusese scrisă, și din viața mea proprie nu răzbătuse nimic în ea. Ce valoare mai avea ? Unde era tema mea, a povestitorului, de mii de ori mai interesantă decît a țăranilor... ?"

A revela astfel de lucruri înseamnă a te simți (și a fi !) destul de „tare" pentru a înfrunta situația curentă, pe care

Scanned with OKEN Scanner

scriitorul o exprimă foarte exact în felul următor : „Ceilalți zic aha, va să zică tu ești de vină, și te înfundă ei și mai tare". Dar ea mai trebuie și înfruntată, măcar din cînd în cînd. Nimic mai rău pentru o literatură decît să se complacă într-o convenționalitate temătoare și în grija excesivă a fiecăruia și a tuturora de a-și ocroti, într-un fel filistin, *imaginea*. Și dealtfel, cine procedează așa în privința „imaginii" sale are toate șansele să fie victorios în planul creației adevărate. Crize de esența celor mărturisite de Marin Preda numai un artist autentic este chemat să cunoască :

„Și nu o dată un gînd ca o arsură mai trezește și mă face să-mi dau seama că anii trec, că scriu puțin, în așteptarea acelei revelații."

Ca și eroii săi, Marin Preda are plăcerea controversei, dar între oameni care admit că discuția încă poate fi de folos. Utopia secretă, paradisul visat la scara întregii planete ar fi astfel un imens simpozion : *Fierăria lui Iocan*, centru veritabil al lumii, scenă liberă a disputei intelectuale. Marin Preda este un maestru al *dialogului* în opera sa ; nu e vorba de o îndemînare pur literară, deși nici aceasta nu lipsește, ci de expresia unei „filosofii" a relației și *simpatiei* inteligente, care autorizează dialogul și îi restituie demnitatea originară, din vechime. Și chiar o anume *eficiență*. Dialogurile au un farmec extraordinar în *Întîlnirea din pămînturi*, în *Moromeții*, și acesta se menține intact și în cartea de *Convorbiri*. A-l pune pe Marin Preda în situația de a reflecta în timp ce discută este a-l surprinde într-un moment-cheie, revelator în toate privințele. Mai ales pe o temă care-i stă la inimă și chiar ar putea fi definită astfel : *originea* operei, *descoperirea* ei.

Cine a citit cum trebuie *Moromeții* știe că suprema plenitudine eroul tutelar o realizează în „convorbiri" și că faza critică, amenințarea dramatică o reprezintă revelația, de la o vreme, a imposibilității dialogului ; a ineficienței actului reflexiv, conceput ca *act creator*.

Cuvintele scriitorului sînt căi de acces spre o realitate spirituală care se confundă cu opera sa. Substratul cel

Scanned with OKEN Scanner

mai general al acestei opere și ceea ce o face să reziste sub greutatea plină de riscuri a ideilor ce pasionează pe scriitor nu altfel decît ar pasiona pe un filosof preocupat de sistemul său este prețuirea *vieții ca viață*, redescoperirea ei ca valoare miraculoasă, avînd preț în sine fără să implice neapărat concursul unor valori auxiliare.

Observațiile lui Marin Preda asupra „procesului de creație" împrumută ceva din structura unei opere literare întemeiate pe legile misterioase ale *cristalizării*, ale inspirației artistice. Pentru a vorbi *despre* operă un scriitor trebuie să fie la fel de „inspirat", ca și atunci cînd o elaborează. Există, nu numai cînd scriem o carte, dar și cînd trebuie să vorbim despre ea, să ne „amintim" cum a fost scrisă, imagini și ecouri uitate, pînă atunci inexistente, care „vin aproape fără să le căutăm" și ne spun, nouă înșine, cum de a fost posibilă opera. Anumite „amintiri" revelate acum întîia oară au valoarea unor definiții critice exemplare ale „spiritului" operei. Matca spiritual-afectivă a *Morometilor* se deconspiră, fără insistențe, fără crispări recapitulative, în marea scenă (relatată de romancier interlocutorului) a „întoarcerii din oraș" a părinților. Tonalitatea specifică a viitoarei opere vine de aici, cu forța unui fenomen *originar*. Iată cum se poate *naște* un roman :

«Era un început de septembrie care aducea, nu știu de unde, frunze moarte și pe jumătate galbene, prin curte. Tata și mama se întoarseră de undeva și mama arăta schimbată. (...) Mai tîrziu mama avea să-și amintească de această zi, totdeauna cu o nesfîrșită încîntare pe chipul ei, cu o expresie pe care am moștenit-o și eu și fratele meu, expresie directă, care nu ascunde sursa bucuriei sau a tristeții. Nu dintr-odată, aveam să înțeleg ce semnificație au lucrurile pentru noi, numai dacă aceste lucruri sau întîmplări coincid cu o dispoziție a sufletului nostru de a le fotografia pentru a fi contemplate în tihna zilelor următoare și că numai așa ne aparțin și au valoare pentru noi, cu toate că pentru alții sînt insignifiante. Se duseseră pe la Roșiori, care pe vremea aceea avea cîrciumi foarte frecventate de țărani. Vînduseră, cumpăraseră

ceva, în orice caz îi apucase seara şi, minune mare, tata a intrat cu mama într-un mic restaurant, o cîrciumă, care avea afară un fel de terasă şi unde era şi un lăutar care cînta la vioară... Mă rog, au băut şi ei vin, ce-au băut ; a stat tata cu mama la masă şi era acolo un chefliu, probabil un ins amuzant, cine ştie ce-a văzut mama la el — că ăla, din cînd în cînd, se adresa de la masă lăutarului : „Domnule, îţi dau o mie de lei, dar te bat de două !..." Au trecut ani, ne-am făcut mari şi mama tot îmi amintea : „Domnule, îţi dau o mie de lei, dar te bat de două !" Şi doar trecuseră treizeci, patruzeci de ani... Se vede că a petrecut cu tata acolo şi s-a simţit fericită, asta e explicaţia pe care o dau eu acuma.»

Din astfel de momente genetice, de o stranie putere de rezistenţă şi iradiere, neînsemnate şi dobîndind deodată, în virtutea cine ştie cărui principiu, o semnificaţie nouă, se configurează spaţiul intern al unei opere făcute să dăinuiască. Din ele se nasc, în sensul unei metamorfoze secrete, al unei gestaţii imprevizibile, articulaţiile ei cele mai solide ; în absenţa lor, opera ar putea fi un mecanism perfect, dar neînsufleţit. Cîteva „surse" afective de tăria celei citate mai sus sînt de ajuns pentru a garanta autenticitatea unui destin literar.

Cînd trebuie să vorbeşti despre astfel de lucruri, despre inimaginabila diversitate concretă a spiritului creator, generalităţile, generalizările, orice considerare abstractă, par nu numai nişte pretenţioase inadecvări, dar ceva de-a dreptul dezgustător. Şi trebuie să lupţi cu senzaţia că tot ceea ce încerci să spui suferă o astfel de oribilă contaminare.

Structura vital-psihică a insului creator, imaturitatea geniului, bolile geniului etc., etc.

Aici toate adevărurile, cîte sînt, poartă nume de oameni şi au titluri de cărţi ; cîţi autori şi cîte titluri există.

In lumea aceasta a autorilor, toate adevărurile posibile împrumută numele lor şi aşa pot fi recunoscute ca fiind de oarecare seriozitate.

Autorul, bolile şi sănătatea sa, e aproape o josnicie să te referi la asta, aşa, *în linii mari*. Şi totuşi, trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

accepți riscul de a luneca, vrînd nevrînd, spre aceste „linii" și să rămîi, încurcat în țesătura lor, legată cu noduri atît de grosolane.

Singura precauție îngăduită, și care poate micșora doza de risc : să spui *acesta, aceasta,* acest autor, această carte, și să încerci să faci abstracție de rest, să uiți că există *alții, ceilalți,* o infinitate de nume și de titluri, pregătite să spună cu totul altceva.

Un nume, deci : Malcolm Lowry, Ion Caraion, care l-a tradus în românește și, în plus, are ceva personal de spus, pe această temă (a relației dintre suferință și artă) optează (el care poate fi atît de „afirmativ", de „categoric") pentru un ton perplex dubitativ, un ton gînditor interogativ. Există altul mai potrivit ?

„Pare-se că în ultimii doi ani ai vieții, cînd ajunsese o tremurătură continuă, cînd soția îi aprindea țigările și tot ea i le ținea, cînd o îngrijora acut lipsa lui de orice activitate, multipla ne-putere a lui Lowry, chiar și aceea de a mai redacta o scrisoare, în acei ani — într-un soi grotesc de regresivitate — el își amesteca tragedia cu dexteritățile teatrale, maliția cu șiretenia dedicîndu-se jocului derutelor pure. Căci partenera sa de viață, iar viața cu el n-a fost ușoară, la un moment dat observă : «*Geniul său este intact*»" (s.n.).

Spus fără ezitare, într-o propoziție fără nuanțe și nu de oricine ci exact de *partenera* sa, care-l cunoștea bine, așa cum cunoști bine pe cel care a încercat, într-o criză de boală furioasă, *să te sugrume.*

Iar autorul romanului *Sub vulcan,* asta făcuse, încercase s-o sugrume. Iar ea este singura ființă din lume care are dreptul să vorbească despre el, cît era de bolnav și cît era de artist. Și se folosește de acest drept, pentru a rosti o propoziție simplă, doar cu subiect și predicat :

„Geniul său este intact". E rîndul lui Ion Caraion să întrebe, folosindu-se nu de o întreagă propoziție, ci de un singur cuvînt :

Era ?

Intrebarea este atît de stringentă, încît nu poate fi urmată de un răspuns pe măsura ei de stringent. Cel ce a pus-o, preferă mai întîi să tacă, lăsînd-o să-și agite

Scanned with OKEN Scanner

asurzitor puterea, să zbîrnîie strident în aer, peste tăcerile conştiinţei.

Ca să nu se observe că tace deocamdată, sau dimpotrivă ca să se observe mai bine, după ce a întrebat, cu acea ascuţită directitate a interogaţiilor sale — Caraion transcrie opinia, în materie, a lui Jung, care, cum se ştie, se arătase interesat *in genere* de relaţia dintre artişti şi anomaliile, maladiile şi aberaţiile lor.

„Cînd şcoala freudiană avansează părerea că orice artist, prin latura lui auto-erotică, posedă o personalitate nedezvoltată (va susţine C. G. Jung, profund convins că sănătatea psihică iar nu capriciul aberaţiilor contează în delicatele maşinării ale procesului artistic), verdictul se poate aplica doar artistului ca om, nu însă şi creatorului ce sălăşluie în sine. Deoarece ultimul nu-i nici auto-erotic, nici hetero-erotic, nici erotic pur şi simplu, ci — la cel mai altitudinal mod — obiectiv, impersonal, inuman ori chiar suprauman ; el ca artist, este doar ceea ce opera sa e, nicidecum un om (...) Esenţa unei opere de artă nu rezidă în idiosincraziile personale infiltrate într-însa, practic ea-i cu atît mai puţin operă de artă cu cît le conţine, ci în măsura în care, prin ceea ce derivă din spiritul şi inima artistului, ea se poate ridica pînă la inima şi spiritul umanităţii. Aspectul individual al artei e limitare, dacă nu viciu. Arta care nu-i decît individuală, sau de o individuală predominanţă, se cuvine tratată ca o nevroză."

Aşa sau altfel. Pînă să decidă oamenii de ştiinţă, să-l ascultăm vorbind pe poet, în cunoştinţă de cauză şi de aceea mai puţin „răspicat" decît vorbeşte ştiinţa. Dar intim avizat, pînă la sînge implicat în ceea ce *se întîmplă*. Nu cu artiştii şi cu nevrozele lor, ci cu *un* artist, o carte, o nevroză.

„Un astfel de Ulise al tenebrelor a fost Malcolm Lowry, rătăcind spre accident şi viciu, exaltat, copilăros, dependent, himeric, depresiv şi fără busolă, adunînd în sine şi împrăştiind în jur grijă, nenoroc, panică, admiraţie, regret şi stinghereală, în convulsiile lui de om al ţărmurilor îndoielii ; incapabil să-şi domine destrămarea şi destrămîndu-se mai departe..."

Scanned with OKEN Scanner

Din tot ce s-a spus de către biografii lui M. Lowry, se reține această propoziție, singura esențială :

„A nu scrie echivala cu moartea".

O imagine simbolică a existenței *literare*, a vieții dedicate *cuvîntului* pus mai presus de orice, o imagine conținînd dubla natură a actului literar, (implicare și abstragere), cu un accent însă mult mai viu pe al doilea termen : în plină erupție a Vezuviului, pe un pămînt care se cutremură înfricoșător, acoperindu-se de întuneric și cenușă, Pliniu cel tînăr își continuă „în mare tihnă" (cum singur povestește într-o scrisoare către Tacit) lectura din Tit Liviu, fascinat de Operă și de Cuvînt, înfruntînd fără să tresară învinuirea de nepăsare și indiferență formulată chiar în acele clipe de un prieten mai vîrstnic venit să-l scuture din contemplație și să-l îndemne la fugă.

E aici toată grandoarea și toată mizeria actului *literar*, indiferent că e act de scriere ori de citire, toată îndrăzneala și toată lașitatea omului ce i se dedică, uitînd restul, adică lumea însăși, în veșnic cutremur de pămînt, cutremur biologic, cutremur al istoriei.

Ni-l putem închipui pe acest Pliniu tînăr, iluzionîndu-se și îmbătîndu-se de intensitatea „literaturii", cam în felul cum ni l-am putea reprezenta pe orice scriitor și pe orice cititor răpit de literatură. Să nu ne grăbim. Fără această asumare a iluziei, a minciunii, a evaziunii nesimțitoare creația n-ar fi cu putință. Privirea adevărului, privirea în față, privirea șocată brutal de ceea ce se întîmplă nu poate fi susținută fără întreruperi contemplative, nesimțitoare, evazioniste, acele întreruperi, desigur culpabile, din care se naște opera și se nasc cititorii ei devotați. Luciditatea și atenția *continuă* nu sînt în firea literatului adevărat, în aceeași măsură în care nu pot fi în firea sa reveria continuă, iluzionarea continuă. Pămîntul se cutremură : literatul citește, scrie „în mare tihnă". Rascolnicov ucide, are remușcări teribile ; în acest timp Dostoievski scrie „în mare tihnă". Fără această capacitate (vinovată, desigur) a tihnei literare, nu s-ar fi scris ce s-a scris și omul însuși n-ar fi ajuns să fie ceea ce este, chiar în clipele cele mai

Scanned with OKEN Scanner

amare, mai lucide, mai neliterare trebuie să o recunoaștem — să fie ceea ce este, — capabil, în nebunia, lașitatea și măreția sa, să pună puterea cuvîntului mai sus decît puterea Vezuviului.

După ce am citit scrisoarea lui Pliniu, mărturisesc, în starea mea de spirit domina iritarea : cîtă stupidă seninătate, cîtă iluzie literară în orgoliul său ! Relatînd întîmplarea, chiar în timp ce o făceam, accentul acesta începea să-și piardă din forță, puritatea inițialei repulsii de om lucid și sensibil, nu-i așa, începea să cedeze, receptînd, în cuprinsul ei, elemente străine, să se amestece cu „altceva", care a sfîrșit prin a lua locul dispoziției inițiale. Accentul acesta începea fără voia lucidității și la sfîrșit cu al ei concurs deplin, să fie decisiv în interpretarea simbolicei scene ; și a simbolicei relatări a simbolicei scene.

Scanned with OKEN Scanner

Lector : GEORGETA NAIDIN
Tehnoredactor : CONSTANȚA VULCĂNESCU.

Apărut : 1979. Bun de tipar : 2.VIII.1979.
Tiraj : 3570 ex. Format : 16/54×84. Hîrtie
Scris 1A 84×108 : Coli tipo : 28. Coli ed. : 24,43.

Tiparul executat sub cd. 211 la I. P. „Filaret"
str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11
București
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner